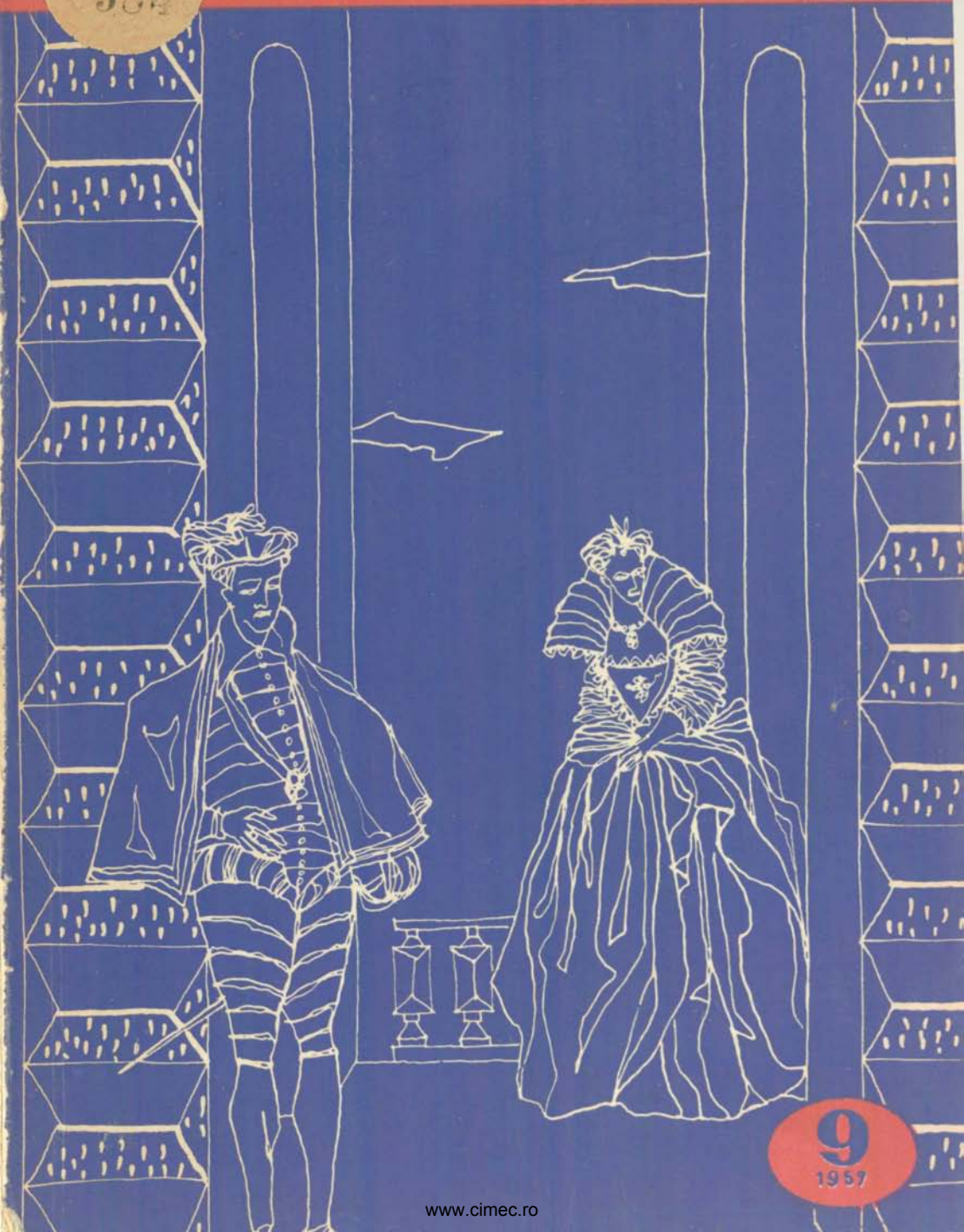
P II
584

teatrul



9
1957

www.cimec.ro

t e a t r u l

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

Redactor-șef: Horia DELEANU Colegiul de redacție: Simion ALTERESCU, Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUȚĂ, Radu BELIGAN, Mihail DAVIDOGLU, Dan NASTA, Irina RĂCHIȚEANU, Florin TORNEA, George VRACA

www.cimec.ro

t e a t r u l

septembrie **9** 1957

anul II

T.I.A. 9907

pag.

NOI LA VENEȚIA

Din opiniile presei italiene
Alberto BERTOLINI — „Bădăranii" lui Goldoni cu actorii din București; — Surprinzători „I Rusteghi" puși în scenă de Alexandrescu; **Giacomo ANTONINI** — Cronica radiofonică; **Paolo Emilio POESIO** — Goldoni jucat de romîni 3

Comunicări la Congres
Ion Marin SADOVEANU — Poziția commediei dell'arte în istoria universală a teatrului, actualitatea și limitele ei; **Horia DELEANU** — Valorile folclorice — sursă de cunoaștere a istoriei teatrului . . . 11

Dovada „celei mai entuziaste admirații" 19

Florian POTRA — **Considerații la repertoriul noii stagiuni** . 20

Letiția GÎȚZĂ — **Note pe marginea dramaturgiei lui Horia Lovinescu** 27

Radu COSAȘU — **Piesa într-un act: primi pași pe un drum mai bun** 34

Paul Al. GEORGESCU — **Tirso de Molina** 39

Ion D. SÎRBU — **Creșterea crizei sau criza creșterii?** . 45

Valentin SILVESTRU — **Subvenții, lefuri, ajutoare...** 53

Nazim HIKMET — **Impresii fugare despre teatrul romînesc** . 58

— **Ali Ahmed Bakasir: „Teatrul nostru are un viitor luminos"** 61

CRONICA

I. D. S. — Demonstrație de virtuozitate; O operetă de artă; **Mira IOSIF** — Probleme aparent contemporane; Mormolocul sau un personaj „tradițional"; **Ovidiu DRIMBA** — Mai multă plastică decît idei; **N. BARBU** — Moravurile filistinilor; **Mircea ALEXANDRESCU** — O performanță 64

Pc 224391

BIBLIOTECA ACADEMIEI

www.cimec.ro

INSEMNĂRI pag.

Şt. T. — Cu aceeaşi monedă; **R. S.** — Mania ambulatorie; Texte . . . scumpe; **Al. P.**—Pe marginea unui volum pentru copii; Şi alte personaje . . . 78

MERIDIANE

Otto LANG — Cîte ceva despre istoricul Şcolii superioare de teatru de la Leipzig; — Un actor romîn răspunde la o anchetă internaţională; **T. S.** — Problema „culorii" în teatrul sud-african; — In cinstea marii sărbători. 81

Ştiri din . . .

U. R. S. S., Danemarca, R. P. Polonă, Grecia, R. Cehoslovacă, Franţa, R. P. Bulgaria, Irlanda, R. P. F. Iugoslavia, Canada, Turcia, Italia, Anglia, Olanda, Austria, Suedia, Australia, Japonia, . . . 84

CĂRŢI — REVISTE

M. Al. — Patrusprezece decenii . . .; **T. STAICU** — Puncte de reper în dramaturgia lui Shaw . . . 91

CALENDAR 95

Coperta: Toni Gheorghiu

www.cimec.ro

Participarea teatrului romînesc la Festivalul Goldoni de la Veneția s-a transformat într-un veritabil triumf. Spectacolul Bădăranii, *prezentat de Teatrul Național „Ion Luca Caragiale", a obținut un deosebit succes de stimă și de public. Marile ziare italiene au publicat, a doua zi după premiera venețiană, emoționante rînduri de elogiu, atît la adresa actorilor, scenografului și regiei, cît și a teatrului romînesc, în general.*

De o frumoasă apreciere s-au bucurat și comunicările ținute la Congresul Internațional de Istoria Teatrului, de Ion Marin Sadoveanu și Horia Deleanu. Le publicăm în întregime, nu înainte însă de a face loc cîtorva din cele mai interesante reflectări în presa italiană ale marelui succes înregistrat de Bădăranii.

De asemenea, am socotit nimerit — ca o mărturie a entuziasmului stîrnit de jocul actorilor noștri — să reproducem fotografia Eleonorei Duse, scumpă amintire dăruită de Adolfo Zajotti, unul dintre conducătorii Bienalei din Veneția, colectivului Teatrului Național din București.

Toate acestea au caracterul unor prețioase documente de istoria teatrului romînesc.

În numărul viitor, însă, vom reveni cu unele mărturii ale oamenilor noștri de teatru care au fost la Veneția, pentru a împlini astfel comentariul acestui memorabil turneu.

Din opiniile presei italiene

„Bădăranii" lui Goldoni cu actorii din București

Teatrului Național romîn și regizorului-traducător Alexandrescu meritul de a fi rămas credincioși spiritului și ritmului specific al capodoperei goldoniene — Foarte viu succes.

Teatrul Național care poartă numele celui mai mare comediograf modern al Romîniei (autor printre altele, al *Scrisorii pierdute*, reprezentată de același colectiv la Festivalul de la Paris din anul trecut) e cel mai însemnat dintre cele 35 de teatre stabile ale Republicii Populare, dintre care opt funcționează numai la București.

www.cimec.ro

Teatrul de proză — cum ni s-a spus în cursul conferinței de presă — are tradiții relativ recente. Actul său de naștere datează de acum un secol și jumătate. Cel mai mare teatru din București (acela în care funcționează colectivul Naționalului care a jucat aseară în *Bădăranii)* a fost construit în 1852. Metastasio, Goldoni și Alfieri au fost printre cei dintîi mesageri care au făcut să răsune glasurile lor în noul teatru bucureștean. Fidelitatea față de Goldoni a fost constantă de pe atunci. Și astăzi, *Hangița, Posacul binevoitor, Văduva isteață, Mincinosul, Slugă la doi stăpîni* etc. figurează în repertoriul multor ansambluri stabile. Datorită Naționalului „I. L. Caragiale" se adaugă acum *Bădăranii.* Și, împreună cu Goldoni, mai sînt la loc de cinste, în teatrele românești, Alfieri, Pirandello, Eduardo De Filippo, Bontempelli și alți autori italieni.

Eleonora Duse, Ermete Novelli, Ermete Zacconi și alți mari actori italieni din trecut au jucat adeseori în Romînia. Acum vreo douăzeci de ani a întreprins acolo un turneu triumfal și compania „Teatrului din Veneția", condusă de Luigi Ferroni, care număra printre actorii ei pe Carlo Micheluzzi, Baseggio, Seglin, Carli etc. și care a reprezentat cîteva comedii goldoniene.

Dar să venim la *Bădăranii* ascultați la „Grassi", în traducerea și regia lui Sică Alexandrescu, care, după cîte ni s-a spus, este regizorul cel mai renumit și mai de vază din Romînia de astăzi.

Să spunem imediat că această realizare românească a *Bădăranilor* ni s-a arătat deosebit de lăudabil și foarte demn îngrijită ; foarte frumoase și fidele modelelor secolului al XVIII-lea vestmintele femeiești, precum și acela al cavalerului-servant Riccardo. Ele au fost desenate de Cella Voinescu, iar decorurile lui Siegfried (agreabil *servite*, la schimbări, de trei arlechini care mimează) au fost de plăcut efect și destul de venețiene.

Ni s-a spus că romîna vorbită de actori e bogată în inflexiuni și expresii dialectale, ceea ce sporește pitorescul limbajului și al caracterelor. Scurte și vii comentarii muzicale creează — ca să spunem așa — atmosfera scenelor de deosebit relief. Autorul acestei muzici, Paul Urmuzescu, s-a inspirat din motive rossiniene.

Să recunoaștem meritul lui Alexandrescu pentru scrupulul goldonian cu care a organizat spectacolul, atît ca ansamblu, cît și individual. La drept vorbind, cu un text atît de clar și de armonios, nici nu era cu putință să facă altfel. Poate că acel fel de a vorbi repede, colorat și sonor al actorilor romîni s-a potrivit spontan cadenței venețiene.

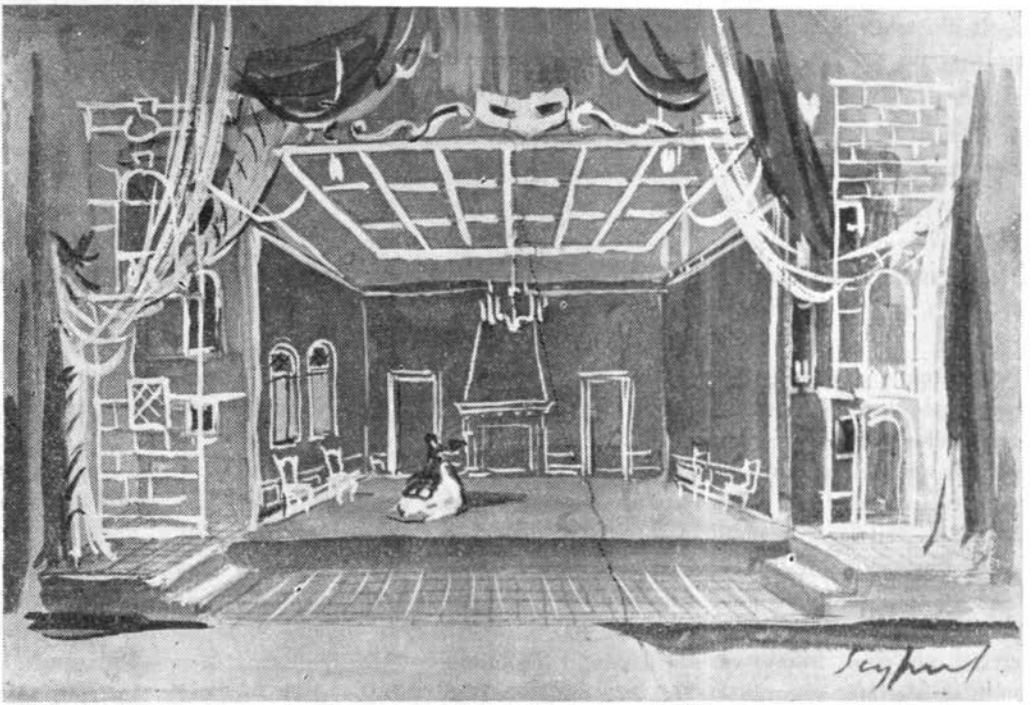
Interpreții

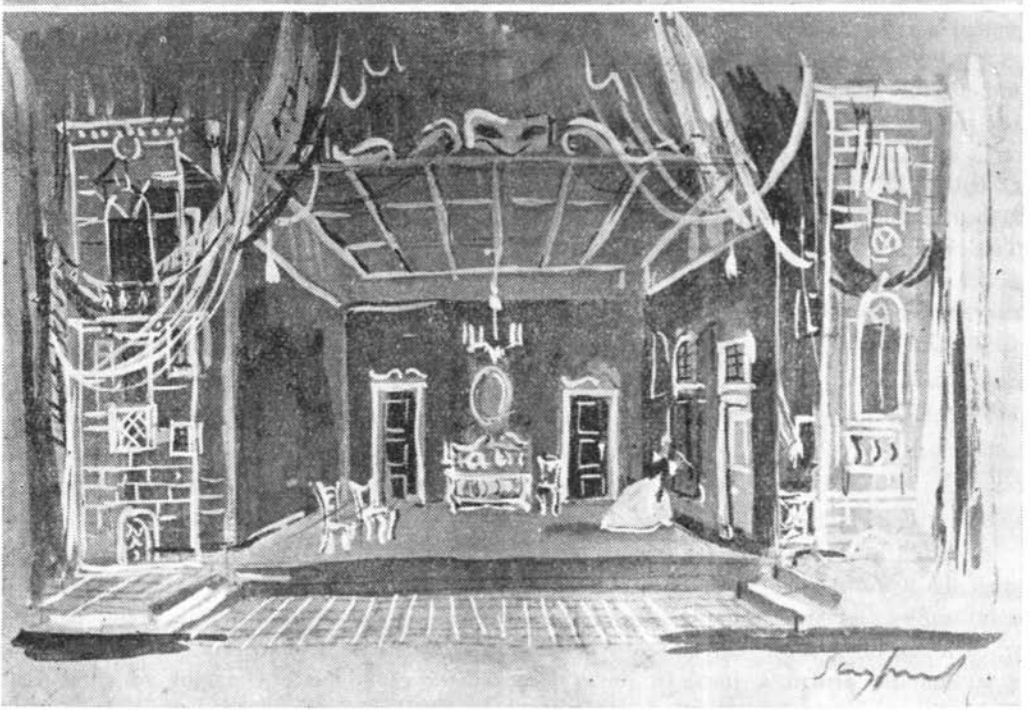
De la bun început am notat-o cu plăcere pe Eugenia Popovici (Lucietta). Ce surprinzătoare participare la viața personajului a relevat această actriță micuță, durdulie, cu vocea de soprană ușoară, magnifică mai ales în contrascene ! Intrînd perfect în rol, ea îl trăiește în adevăratul sens al cuvîntului. Și să ne gîndim (după cîte ni s-a relatat) că Popovici e deosebit de versată și pentru rolurile dramatice și patetice ! În sfîrșit, o Lucietta într-adevăr de neuitat.

O Margarita de un relief simpatic, plină de gingașe și comice nuanțe și pe deasupra frumoasă ca aspect — a fost Cella Dima ; de un stil energic și în același timp grațios a fost Marina, personificată de Silvia Dumitrescu-Timică.

Cît despre interpreții „bădărani", cvartetul ni s-a părut bine ales. Alexandru Giugaru, caracterizat de un temperament fără îndoială dramatic, s-a dovedit un Lunardo viguros, masiv, plin de o mînie expresivă ; George Calboreanu — artist al poporului — a compus un Simon de o nu mai puțin viguroasă evidență și nu mai puțin cufundat în grosolănia lui ; înțelept comicizat, Maurizio oferit de Marcel Anghelescu ; bine schițat în sfioasa lui grosolănie, Canciano, interpretat de Grigore Vasiliu-Birlic, și el artist al poporului. Cîteva

www.cimec.ro





Schiţe de decor de W. Siegfried pentru „Bădăranii"

www.cimec.ro

bune note de un patetism comic la Radu Beligan (Filippeto) şi o convingătoare, dezinvoltă înfăţişare senioralâ la Niki Atanasiu (Riccardo).

Repetăm, execuţia *Bădăranilor* a fost bine concertată, aerată, în stil de veselie goldoniană : un spectacol amuzant. Şi publicul care a întesat stalul a arătat că gustă mai mult decît din toată inima acest spectacol, pe care nu l-a lipsit de călduroase şi repetate aplauze, şi la scenă deschisă. Un succes meritat. La sfîrşit au fost insistent chemaţi împreună cu actorii, şi regizorul, scenograful şi desenatoarea costumelor.

Alberto BERTOLINI

(„Il Gazzettino", Veneţia, 25 iulie 1957)

Surprinzători „I Rusteghi" puşi în scenă de Alexandrescu

Romînii au adus la Veneţia, poate, spectacolul cel mai convingător din cîte au fost prezentate la Festivalul goldonian de Bienală. După naturalismul iugoslavilor, stilizarea germanilor, expresionismul polonezilor, actorii Teatrului Naţional din Bucureşti — care poartă numele marelui comediograf şi prozator Ion Luca Caragiale — au reprezentat la teatrul în aer liber de la Palatul Grassi o ediţie a *Bădăranilor* care a surprins favorabil nu numai critica ci şi publicul, care s-au distrat şi au aplaudat îndelung.

Regizorul Alexandrescu a plecat de la o evaluare ortodoxă a „realismului" goldonian şi, fără să apese pe efecte şi fără a se lăsa sugestionat de ispite intelectualiste, s-a priceput să asambleze un spectacol în care a păstrat intactă muzicalitatea dialogului, creînd un ritm unitar, care a contopit de minune geloziile celor patru „bădărani" cu subtila isteţime a consoartelor lor, mult mai dezgheţate decît ei, unite în conjuraţie pentru a favoriza căsătoria dintre nerăbdătoarea Lucietta şi suspinătorul Filippetto.

La exacta măsură a concepţiei regizorale au adus o contribuţie preţioasă interpreţii, într-adevăr demni — cu toţii — de toate elogiile. La surpriza de a asculta un Goldoni atît de proaspăt şi spontan, deloc trădat de diversitatea limbajului şi de limitele traducerii, s-a adăugat aceea de a face cunoştinţă cu o companie ce se mîndreşte cu actori de excepţională statură artistică. Ajunge să citâm verva cuceritoare cu care Eugenia Popovici a însufleţit-o pe Lucietta, experienţa şi eleganţa cu care Cella Dima şi Silvia Dumitrescu-Timică au întruchipat respectiv pe Margarita şi Marina. Dintre actori, impresionantă masca lui Lunardo, splendid sculptat de Giugaru, precum de irezistibil efect a fost comicul cu care Vasiliu-Birlic l-a animat pe Canciano.

Un succes deplin şi necondiţionat.

„Bădăranii"

(„Il Giorno" Milano, 25 iulie 1957)

Cronica radiofonică

Cînd în seara de 16 februarie 1760 Carlo Goldoni şi-a reprezentat pentru prima dată comedia *Bădăranii*, chiar dacă într-un moment de mare optimism ar fi visat cel mai durabil succes, nu şi-ar fi putut închipui că aproape cu două secole mai tîrziu, pentru a celebra cea de a 250-a aniversare a naşterii sale, artişti de valoare vor veni din îndepărtata Romînie pentru a juca, în limba lor, această capodoperă. Omagiul adus lui Carlo Goldoni, graţie inteligentei şi deosebit de lăudabilei iniţiative a Direcţiunii Festivalului Teatral al Bienalei, graţie companiilor teatrale străine venite din Polonia şi Germania,

www.cimec.ro

din Franța și din Romînia, este adevăratul semn al gloriei, este dovada palpabilă că Goldoni, cel mai mare autor de teatru comic italian, nu aparține numai Veneției și nici doar Italiei, ci lumii întregi.

Bădăranii constituie unul din punctele culminante ale artei goldoniene. Goldoni însuși a fost deplin conștient de reușita lucrării sale, întrucît, publicînd-o în volum cîțiva ani mai tîrziu, a scris într-o pagină de introducere, după ce arătase greutatea de a aduce pe scenă patru caractere de nuanțe diferite dar aproape egale în fond: „De data aceasta mi-a reușit exact contrariul: publicul s-a distrat peste măsură și a putut să considere această operă drept una din cele mai norocoase ale mele, pentru că ea a plăcut pretutindeni unde a fost reprezentată de comedieni. Aceasta vrea să însemne că moravurile ridicole ale personajelor sînt cunoscute de toată lumea, și comedia nu e știrbită prin locul particular în care se desfășoară". Și Goldoni adaugă: „Cu toate că s-ar reprezenta cu succes în afara Veneției, sînt foarte sigur că nu toți termenii și nu toate frazele noastre pot fi înțelese".

Scriind aceasta și așezînd la sfîrșitul paginei echivalentul în toscană al cîtorva termeni din idiomul venețian, deosebit de grei pentru cine nu-l cunoaște, Carlo Goldoni nu-și închipuia, desigur, că această comedie a sa va fi tradusă în toate limbile.

A greșit Giuseppe Ortolani, care a îngrijit frumoasa ediție a operelor lui Goldoni în colecția de clasici a editorului Arnoldo Mondadori, cînd scria, acum cîțiva ani: „Păcat că o asemenea capodoperă a rămas, se poate spune — din pricina greutății dialectului — cu totul necunoscută în afara Italiei". Să-l dezmintă a venit acum, de la București, Sică Alexandrescu, care a adus el însuși această lucrare pe scenă.

În ediția românească, jucată în premieră absolută la teatrul în aer liber de la Palatul Grassi de către compania Teatrului Național „Ion Luca Caragiale", numit astfel în cinstea celui mai mare comediograf modern al Romîniei, *Bădăranii* au devenit un pic rustici și — pentru a întrebuința un termen care, după programul de sală prezentat, e drag traducătorului-regizor — au fost „autohtonizați". De fapt, dacă ritmul goldonian a fost respectat de regizor și redat cu mare bravură de actori, climatul comediei ne-a apărut — mai ales prin jocul celor patru bădărani și al Luciettei — transportat din orașul Veneția la țară, în orice caz într-o zonă deosebit de rustică. În acest sens, am notat o ruptură între interpretarea mai seniorială și mai domoală a celor trei „siore", Felice, Margarita și Marina, cu adevărat doamne, în anumite momente chiar prea mult, și interpretarea mai grosolană și violentă a „bădăranilor", în special a lui Lunardo și Simon.

Aceasta e singura observație pe care am face-o unui spectacol foarte lăudabil sub orice aspect. Frumoase, costumele Cellei Voinescu și decorurile lui Siegfried; inteligente schimbările de decor, în armonie cu direcția de scenă, care a știut, în primul rînd, să țină seamă de ritm. Plăcută ca voce și ca trăsături și uneori bogată în comic — Cella Dima, în rolul Margaritei, și de asemenea bună Marina Silviei Dumitrescu-Timică. Eugenia Popovici în rolul Luciettei ne-a impresionat printr-o remarcabilă inteligență de actriță dramatică și comică.

Dintre actori, am da laurii lui Grigore Vasiliu-Birlic, în rolul lui Canciano. În fiecare apariție a sa pe scenă, în fiecare gest, ca și și în fiecare cuvînt, atunci cînd trebuia să tacă și nu mai puțin cînd avea de vorbit, el a demonstrat a fi un mare actor. Dar a fost bine secondat și de ceilalți „bădărani", Alexandru Giugaru — Lunardo, George Calboreanu — Simon și Marcel Anghelescu — Maurizio. Niki Atanasiu a știut să se

www.cimec.ro

distingă în rolul contelui Riccardo, în timp ce, în ingratul şi dificilul rol al lui Filippetto, Radu Beligan s-a arătat a fi perfect la largul său.

Adevăratul triumf al serii i-a revenit regizorului Sică Alexandrescu.

Numeroasele aplauze la scenă deschisă şi ovaţia finală au demonstrat cît de mult a plăcut acest frumos spectacol publicului venit în număr foarte mare.

Giacomo ANTONINI

(Radio Roma, programul naţional, 25 iulie 1957

Goldoni jucat de romîni

Importat de marii noştri actori, „stilul italian" retrăieşte pe scenele din Bucureşti — „Bădăranii" într-o regie fără extravaganţe

Poate vă va părea ciudat, dar a fost nevoie tocmai de ediţia *Bădăranilor*, oferită aseară de compania Teatrului Naţional din Bucureşti în cadrul Festivalului goldonian, pentru a aduce din nou vorba despre tradiţia interpretativă italiană sau, pentru a fi mai exacţi, despre lecţia de artă a celor mai mari comedieni ai noştri din secolul al XIX-lea. Va fi necesară poate, în acest sens, o scurtă premisă cu caracter istoric pentru a explica că teatrul romîn autonom (vorbim de limbaj şi organizare) nu a văzut lumina decît acum un secol şi jumătate şi anume cînd scenele noastre, cele franceze, cele germane şi cele englezeşti, aveau în spate o lungă şi densă istorie în care intrau numele autorilor şi actorilor, reflectînd, mai ales, evoluţiile sociale, politice şi economice ale fiecărei ţări.

Printre primele texte cunoscute de teatrul romînesc la începuturile lui se notează cele ale lui Alfieri şi Goldoni ; dintre cei mai mari actori străini găzduiţi de Bucureşti, trebuie amintiţi Ernesto Rossi şi Eleonora Duse, Ermete Novelli, Ermete Zacconi şi Tina Di Lorenzo : aceasta din urmă, remarcăm, în vestmintele Mirandolinei. Dacă am cerceta mai adînc raporturile dintre scenele italiană şi cea romînă, va trebui să spunem că acum 170 de ani, Goldoni era jucat în limba greacă şi franceză şi că, încă din 1836, *Văduva isteaţă* dădea posibilitatea unui traducător, Morariu, să se verifice, într-o translaţie fidelă şi inteligentă.

De la actorii noştri din secolul trecut, romînii au păstrat — şi şi-au transmis din generaţie în generaţie — valoarea exemplului : căutare a adevărului, naturaleţe, corespondenţă faţă de structura umană. Teatru de ansamblu, aşadar, dar de un ansamblu în care toţi participanţii poartă greutatea unei personalităţi artistice bine definite. „Stilul italian" reînvie astfel printre romîni.

Realism şi verism

Odată încheiată această notă generală, putem să vorbim acum despre *Bădăranii*. Întemeiindu-se pe dialog, pe desenul de caractere, pe schiţarea unei vieţi de relaţii fixate pe anacronica severitate a lui Lunardo, a lui Canciano, Simon şi Maurizio capodopera goldoniană nu oferă unui regizor posibilitatea unor evaziuni fanteziste, nu permite poante de balet : strînsa fermitate a textului poate, cel mult, să întoarcă în cheia ironiei aprecierea dată de autorul însuşi în *Memorii :* „Morala acestei comedii nu e la drept vorbind, de mare trebuinţă în timpurile pe care le străbatem, pentru că aproape nu se mai găseşte urmă de aceşti adoratori ai străvechei simplităţi". Şi tocmai asta a făcut Sică

www.cimec.ro

Schiţe de costume de Cella Voinescu pentru „Bădăranii"

www.cimec.ro

Alexandrescu, restituind cuvîntului totala sa importanţă, proeminenţa sa absolută. Regie fără extravaganţe, fără „născociri", fără impulsuri periculoase : ci, mai degrabă un concert al dialogului, clarificare de corespondenţe, căutare a unei actualităţi de măsuri şi, în sfîrşit, „stilul italian" de care vorbeam la început. Ceea ce actorii romîni numesc „realism" sau, dacă preferaţi, „verism", dar ceea ce ar fi just să se definească doar „imediateţe". Sîntem, cu alte cuvinte, în faţa unor actori care joacă în sensul cel mai pur al expresiei, recurgînd la legile, constante ale gestului care comentează cuvîntul, ale mimicei care însoţeşte acţiunea, ale contrascenei care nu tolerează goluri sau pauze. Prima impresie este, firească, aceea de a ne afla în faţa unui spectacol simplu, lipsit de surprize : dar trebuie să relevăm ritmul ce-şi revendică funcţiunea de a da aer firesc acelei indefinibile şi spumoase metrici care constituie desfătarea conversaţiei goldoniene.

Romînii reprezintă *Bădăranii* fără pauze, ca un lung act unic, împotriva oricărei obişnuinţe : dar această aparent arbitrară libertate îşi găseşte raţiunea tocmai în crescendoul muzical al comediei, în unitatea unei acţiuni care-ţi taie răsuflarea, în intenţia de a nu îngădui nici o clipă prodigiosului joc verbal să se altereze. Însăşi scenografia, datorată lui W. Siegfried, luminoasă şi simplă, ţinteşte spre o esenţialitate decorativă care să nu distragă şi nici să conturbe atenţia publicului : savuros, proaspăt, original, decorul, în întregime pictat, se bazează pe o mecanică de efecte de culoare. Sarcina de a deschide şi a închide două uriaşe porţi, care constituie fundalul şi permit să se schimbe — la vedere — ambianţa, e încredinţată celor trei Arlechini. Tot spre culoare ţintesc şi costumele Cellei Voinescu : cu preocuparea de a sublinia distanţa de caracter dintre cei patru bădărani şi lumea pe care ei o ırăsc, frivolă şi preţioasă.

Aplauze din toată inima

Dacă acesta e cadrul, tabloul compus de actori e — prin analogie — legat de culoarea interpretativă. Faptul acesta e demonstrat de machiaj (care repetă şcoala comedienilor italieni, dar exacerbîndu-i efectele, pînă la grotesc) precum şi de căutarea constantă a unui registru vocal care îngăduie chiar şi celui ce nu înţelege limba romînă să seziseze pasajele comice, contrastele, varietatea inflexiunilor, perplexităţile şi apropiatele furtuni.

Trecînd la examinarea fiecărui actor în parte, vom nota îndeosebi „vis comica" al lui Vasiliu-Birlic, care a restituit cu o mimică elocventă şi irezistibilă supunerea lui Canciano, cum şi revolta interioară a personajului faţă de Felice ; chipul învăpăiat, ochii rătăciţi şi sfioşi, gura tăiată în accent circumflex, permit acestui actor să renunţe la generozitatea machiajului, la care, în schimb, fac apel din plin trupeşul şi pletoricul Giugaru (Lunardo) şi Calboreanu, angajat în rolul lui Simon : cel dintîi cu o mască truculentă în care se rotesc ochii enormi, sfioşi, cel de al doilea, cu o faţă lucioasă şi rotundă care aminteşte unele personaje încarnate de Gilberto Govi. Amîndoi cu o vînă bogată şi densă, contrastează cu paloarea lui Birlic şi cu grosiera uscăciune a lui Marcel Anghelescu, cel de al patrulea bădăran, Maurizio, deloc inferior tovarăşilor săi. Dimpotrivă, un gentil amorez e Radu Beligan, actor de stil, elegant şi deschis, de care l-am apropia prin antiteză pe Niki Atanasiu ; cel dintîi, ca Filippeto, a redat o pasiune amoroasă sinceră şi mistuitoare, celălalt, ca Riccardo, pretenţioasa suficienţă a unui cavaler-servant.

La înălţimea rolurilor masculine, femeile : vom aminti nobila prospeţime a Cellei Dima, care joacă prin nuanţe, apoi pe Silvia Dumitrescu-Timică, pentru a ajunge la adevărata revelaţie produsă de Eugenia Popovici, o Lucietta care pare ieşită tocmai din paginile scriitorului nostru, toată numai burzuluieli şi alintări, ciondăneli şi bosumflări,

www.cimec.ro

răţoieli şi supuşenie. Pînă astăzi, acesta a fost — dintre spectacolele străine — cel mai „venetian", cel puţin în ceea ce priveşte o tradiţie latină şi în special, italiană. Lucrul a fost, de altfel, din plin demonstrat de aplauzele prelungite şi extrem de călduroase care au încununat efortul romînilor.

Paolo Emilio POESIO

(„La Nazione Italiana", Florenţa, 25 iulie 1957)

Comunicări la Congres

Poziţia commediei dell'arte în istoria universală a teatrului, actualitatea şi limitele ei

Nu ne vom încumeta, în această scurtă comunicare, a dezvălui aspecte inedite asupra fenomenului denumit commedia dell'arte sau a formula noi ipoteze interpretative. O foarte bogată literatură, în toate limbile europene, dar mai ales italiană şi franceză, a întreprins cu prisosinţă această lucrare. Vom încerca numai a sublinia cum din diferitele momente ale evoluţiei commediei dell'arte — începuturi şi apogeu — se deschid perspective care interesează probleme esenţiale pentru istoria teatrului universal. În felul acesta, origini de o vechime impresionantă se pot sugera şi se pot examina probleme de structură socială şi profesională într-o încadrare din istoria culturii, dînd o poziţie centrală acestui teatru creat numai de actori, cu primatul artei lor, care a influenţat în dramaturgie atît de puternic trei mari creaţii naţionale: franceză, engleză şi spaniolă.

Veacul al XVI-lea a văzut născîndu-se commedia dell'arte. La 1570, ne găsim deodată în faţa unui gen de teatru format care avea caracteristic, în afară de improvizaţia dialogului pe scenă de către interpreţi, mai ales conlucrarea măiastră şi armonioasă, în procedeu de contrapunct aproape, a unui colectiv. E o formulă care s-a răspîndit pretutindeni în peninsulă, dînd Italiei o unitate artistică, înainte de a o cunoaşte pe cea politică. Veacul acesta dezleagă ultimele cătuşe medievale. De un puternic individualism, el creează discipline noi, separate, şi profesiuni noi în legătură şi cu marile descoperiri. Acum se nasc botanica, mineralogia, geografia şi cartografia. Vesalius îşi publică marile lui lucrări de anatomie; Ambroise Paré, medicul regilor Franţei, este întemeietorul chirurgiei. Două profesiuni noi apar, de sine stătătoare: scriitorul şi actorul, care aveau să cunoască în această renaştere tîrzie expresia cea mai desăvîrşită a artei sale: commedia dell'arte. O largă mişcare de democratizare se iveşte. De ea se vor bucura atît pătura rurală, cît şi cea urbană. Ruzzante (1502—1542), care a fost privit, credem noi, pe o prea largă interpretare, ca înainte-mergătorul noului stil de teatru, s-a străduit să alcătuiască o sinteză între stilul clasic şi cel rural. Commedia dell'arte însă avea să profite din plin, în libertăţile ei, de această democratizare citadină. Alte cîteva caracteristici ale veacului în care s-a născut sînt preluate şi folosite de acest nou gen de teatru. În afară de pîrghia puternică a dialogului scînteietor, care era de esenţa însăşi a teatrului, dialog care susţinea, ca formă, şi expresia altor genuri literare (moştenire din vechile dialoguri platoniciene afecţionate de umanism), tinereţea afirmată ca o putere înnoitoare şi vitalismul întregeau aspectul esenţial al acestui veac al XV-lea. Şi commedia dell'arte, în apogeul ei

www.cimec.ro

mai ales, n-a fost lipsită de afirmarea acestor trăsături. Ba una din ele — tinerețea cu drepturile ei și pledoariile pentru așezarea ei pe primul plan al vieții — a răzbit pînă în Molière, unde o întîlnim, firește, și ca pe un aspect al concepției scriitorului despre viață, dar și ca pe o temă adusă pînă la el de influențele atît de hotărîtoare ale italienilor asupra marelui clasic francez.

Toate aceste răsfrîngeri din veacul care a produs-o în commedia dell'arte sînt de netăgăduit fenomene ale apogeului. Vor mai fi și altele, după ce formula se va fi încheiat și după ce trupele își vor fi făcut cadre superioare care să impună genul acesta de autentică și hotărîtă creație populară și păturilor superioare ale societății. Căci commedia dell'arte a cucerit de-a lungul veacului al XV-lea nu numai curțile statelor italiene, academiile și toate spiritele luminate, dar și curțile celorlalte state europene. Însă, de pe la sfîrșitul veacului precedent, după îngăduința regelui francez Henric al III-lea, dată trupei celebre „Gelosi", și după popasul lor la Paris, aceștia sub conducerea lui Drusian Martinelli au plecat la Londra unde nebunul reginei Elisabeta, Tarleton, a învățat multe de la italieni. Și Shakespeare el însuși, în a cărui operă se pot urmări elementele atît de valoroase ale folclorului și ale dramei magice, de bună seamă că va fi aflat multe din practica acestor străluciți comedieni veniți din sud. De altfel, Falstaff ar putea fi disociat în trăsăturile lui într-un capitano de commedia dell'arte, și un Arlechin din epoca bună, în care, fără să fi fost nevoie de vreo filiație antică, găsim trăsătura unui mîncău, mai degrabă decît pe a unui parazit latin.

Și drumul contaminării trece mai departe. După doi ani de popas în Anglia, „Gelosi", în tovărășia și a lui Tristan Martinelli, binecunoscutul arlechin, trece în Spania. De bună seamă, aceasta este calea uneia dintre cele dintîi și principale acțiuni de înrîurire a commediei dell'arte asupra teatrelor europene. Drama în sine, adică poezia dramatică, avea să se resimtă în structura ei (Molière, în primul rînd), dar mai ales profesiunea și arta actorului. Dacă ipotezele care privesc începuturile genului sînt afirmate, dar și tăgăduite cu privire la filiația strictă a personajelor fixe, ale tipizărilor ca cele din antichitate, nu este mai puțin adevărat că și pe această latură problema commediei dell'arte poate fi reluată și cercetările ei pot duce foarte departe. Mai mult decît o sugestie, desigur, e înrudirea foarte apropiată, ca metodă și mijloace de expresie, între commedia dell'arte și primordialul mimus. Începutul acesta de un puternic realism în exprimare nu stă mai puțin aproape de tendința de a imita și a transcrie tridimensional prin gesturi lumea înconjurătoare, cît și de capacitatea de a sugera prin anumite rudimente drama magică, înglobată într-un trecut foarte îndepărtat de mimusul depozitar al acestei drame. Întrucît privește creația bazată pe observație directă, asociată întotdeauna cu o atitudine satirică, întocmai ca în mimusul antic, în care toți cei umili și obidiți și apăsați socialmente își găseau o rostire, commedia dell'arte, în începuturile ei de bună seamă a practicat-o într-o linie mult mai simplă decît în adaosurile tîrzii.

Fie din scene adaose și improvizate, ca în misterele medievale (scena Apostolilor); fie în dezvoltarea pe linie de comedie a unui personaj (Dracul înfricoșător al misterelor timpurii, care se transformă într-un personaj nătîng), fie, mai ales, pe observația directă care se impune pentru oglindirea și folosirea moravurilor celor mărunți din viața cetății, materialul commediei dell'arte se amplifică neîncetat. Firește că teatrul, în forma lui cea mai completă, este un fenomen citadin, iar commedia dell'arte, cel mai teatralizant dintre teatre, poartă pecetea aceasta. Înainte de a căpăta un stil unitar, național, cetățile izolate i-au dăruit personajele fixe, din propriile lor intenții și creații. Bologna l-a dat pe Doctor; Veneția pe bătrînul Pantalone; Neapole pe Capitano. Apoi, sumarul decor, fundalul permanent: o răscruce de străzi, așa cum Renașterea îl sugerase pentru toate genurile de comedie, este iarăși un element de permanentă preocupare citadină. Totuși, oricît ar fi create personajele comediei din liberă observație realistă de o lume măruntă,

www.cimec.ro

isteață, eliberată de o binefăcătoare eră de democrație, adică, oricît s-ar justifica precisa compunere a lui Pantalone din satirizată preocupare negustorească ; a Doctorului din exagerare cărturărească, iar a Căpitanului dintr-o ridicolă soldatescă, rămîne cel puțin un personaj, și nu dintre cele mai neînsemnate, Arlechin, a cărui justificare — cu fața neagră, păroasă, permanent înfățișat — indică un drum foarte departe în trecut, dacă nu întotdeauna luminat, prin Mistere și personajul Diavolului amintit, pînă la acel demon al vegetației, din drama magică, asociată cîndva aceluiași mimus creator și realist, verigă el însuși înspre commedia dell'arte. Această dramă magică, ce stă undeva ca o temelie de dincolo de începutul dionisiac-religios al teatrului european îndeobște, își trimite în felul acesta o șuviță de legătură, credem noi, pînă în această poziție centrală a commediei dell'arte.

Există mișcări teatrale mai tinere, printre care și cea românească, neatinse direct de învățătura și influența commediei dell'arte. Vor fi fost și la noi, la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, actori amintiți astăzi numai cu numele lor de pehlivani, panglicari sau suitarii, artiști rătăcitori, categorie între mimi propriu-zis și acrobați, care să fi înveselit iarmaroacele sau serbările și festivitățile mai avute. Dar despre desfășurarea artei lor n-avem urmă. Teatrul românesc propriu-zis începe prin al treilea deceniu al veacului al XIX-lea, sub semnul unei intelectualități dinamice, protestatare, progresiste și naționale. Era firesc ca, într-o disciplină de teatru cu text, baza să fi fost alcătuită din preocuparea pentru dramă. Profesiunea de actor, ce avea să se înfiripeze de-a lungul veacului și era chemată să dea viață acestor texte, se împrumuta direct de la un nivel stabilit atunci al actorului european din veacul al XIX-lea, care el însuși uitase de mult de miezul cel mai autentic al teatrului dintotdeauna, de commedia dell'arte. Așadar, o influență directă n-a putut exista pentru teatrul românesc ca pentru celelalte teatre. Totuși, fără a forța nici o analogie și nici o legătură, socot că este bine să semnalez că drama magică despre care vorbeam mai sus dăinuiește și astăzi la noi, proaspătă și autentică, populară, rurală, ca în cele mai sigure începuturi ale teatrului universal. Firește că nici o legătură nu se poate stabili între ea și teatrul românesc ca atare, nici de azi, nici de ieri. Aci, a rămas un fenomen izolat, prețios însă și organic, credem noi, pentru începuturile și întreaga evoluție a teatrului universal.

Socotim însă că formula desăvîrșită a commediei dell'arte, în evoluția generală a fenomenului teatru, deține o poziție centrală nu numai prin arta actorului a cărei expresie superioară și completă a fost ; nu numai prin ceea ce a primit dintr-un străvechi fond de influențe și a transformat ; nu numai numai prin versiuni noi, ale dramei înșiși pe care le-a provocat, ci și printr-o serie întreagă de probleme ce se mai pun și astăzi în legătură cu arta scenei, și pe care commedia dell'arte la vremea ei le-a cunoscut și le-a soluționat. Sub raportul acesta, noi credem că se mai poate vorbi de actualitatea ei.

Deși în arta actorului instrumentul complet de expresie a fost întotdeauna corpul însuși al interpretului, genurile solemne, dintre care mai ales tragedia franceză, au adus o economie și o lentoare hieratică, renunțînd în bună parte la fondul de expresivitate al instrumentului acesta de exprimare completă a actorului, propriul său trup. Drama burgheză, adîncind acțiunea psihologic în formele naturaliste și într-o lume puțin agitată fizicește, a continuat linia, renunțînd chiar la jocul de atitudini al tragediei franceze. În felul acesta s-a pus o frînă pe adevărata și completa expresie a actorului. S-a mers atît de departe, mai ales în partea a doua a veacului al XIX-lea, încît o bună parte din repertoriul molieresc, de pildă, nu mai stătea în linia sprintenelii în care a fost conceput *(Vicleniile lui Scapin)*. Abia cu începutul veacului nostru, mișcări teatrale reînnoitoare au realizat pierderea. Astăzi, mlădierea maximă a trupului și obținerea pe această cale a unui mare și nou element expresiv sînt o problemă readusă pe prim plan. Un Puck shakespearean, de pildă, este astfel gîndit ca mișcare, ba chiar și un don Cezar de Bazan, din

www.cimec.ro

arsenalul romantic al lui Victor Hugo, și acestea printr-o reîntoarcere și recercetare a neîntrecutei supleți a actorului din commedia dell'arte.

La fel se revine la o problemă esențială, aceea a recunoașterii depline a valorii actorului, care în echilibrul ei perfect se compune din două elemente: unul exterior, prețuirea socială a actorului; altul interior, structura morală a artistului de scenă. E vorba de redobîndirea prestigiului său personal și al artei pe care o practică. De la Stanislavski la Copeau și pînă astăzi, n-a existat mișcare reînnoitoare în teatrul european care să nu se preocupe de această chestiune. Sau ea se găsește întreagă, pe deplin rezolvată în activitatea de apogeu a commediei dell'arte. Prin cadrele actoricești pe care această formulă de teatru și le avea formate în pragul veacului al XVII-lea, ca și prin prestigiul intelectual și social, se impunea actorul comediei improvizate, după cum în ciuda instabilității trupei și moravurilor aparent ușuratice ale profesiunii, se afirma și o deosebită valoare morală. Problema morală a femeii pe scenă, care a fost atît de larg dezbătută în epoca naturalismului, fusese rezolvată împreună cu recunoașterea socială și intelectuală, în exemplul neîntrecut al acelei Isabella Andreini, comica gelosa și scriitoare, al cărei portret era așezat între al lui Tasso și Petrarca în academiile italiene de la sfîrșitul Renașterii tîrzii. Soție exemplară și la fel mamă a unei numeroase familii, ea se impusese social și moral, și nu numai la ea în țară. Pătrunderea prestigiului acestei comica gelosa în mase ne-o relevă înmormîntarea ei la Lyon, în 1605, cînd cortegiul a luat proporțiile unei adevărate manifestări populare. Grupările din interiorul trupelor pe familii — astăzi posibile pe familii de spirite dacă nu de sînge, ca în commedia dell'arte — pot da o coeziune și un interes moral și artistic de apărat, al cărui strălucit exemplu vine din această comedie improvizată italiană.

Și, în sfîrșit, o chestiune de o actualitate permanentă în realizarea superior artistică a oricărui teatru, de oriunde, dezbătută iarăși de toate marile nume de înnoitori, citate mai sus, și de alții și alcătuind taina unică a artei desăvîrșite pe scenă, chestiunea omogenității și armonizării ansamblului, lucrare de mare perfecțiune colectivă, trebuie situată în aceeași commedie dell'arte. Aci mai mult ca oriunde, ea a alcătuit temeiul însuși pe care se așeza desăvîrșirea spectacolului, dată fiind tehnica specială a acestui gen. Mai mult decît într-un teatru cu text prestabilit, aci, unde dezvoltarea caracterelor și situațiilor se făcea pe un text necunoscut, improvizat, ținut numai într-o anumită încadrare, creația singulară și autonomă a fiecărui interpret era imposibilă. Numai dintr-un consens general se realiza acea creație unitară, a tuturor, a cărei substanță, deși improvizată, trebuia să se lege atît de perfect încît să lase nu impresia unei consecințe a colaborărilor perfecte, ci a unei unități preexistente, distribuită la mai multe voci.

O problemă, iarăși deosebit de importantă, era aceea a ritmului, legată în mod organic de aceea a omogenității. Ritmul reieșea din creația însăși pe care o întovărășea și nu trebuia să fie impus dinafară. De bună seamă, judecînd numai după elementele care ne stau la îndemînă și după care îl putem reconstitui, ca: fantezie, suplețe, muzică, alternare de satiră și lirism, orientare lesnicioasă pentru marele public prin tipurile fixe, realizările commediei dell'arte trebuie să fi fost folosite cu multă abilitate și artă, ritmul acesta apropiindu-se de cel muzical. Împletiri de contrapunct aproape trebuie să fi dat o mișcare uluitoare, care mergea de la nuanțele cele mai delicate ale poeziei, pînă la bruștele intervenții ale satirei și acrobației. Această supremă realizare socot că stă și astăzi în rîvnele oricărui teatru. Și în felul acesta, esențial, socotim că actualitatea commediei dell'arte este de prim plan, ca un model al unei perfecțiuni unice de urmat și realizat.

Am încercat, în această sumară expunere, să fixăm prin sugestii și apropieri ceea ce nouă ni se pare a milita pentru poziția de comandă centrală a commediei dell'arte în istoria teatrului european. Gen de teatru robust și realist în începuturi, hrănit și am-

www.cimec.ro

plificat de toate izvoarele mimusului popular, împodobit cu fantezie, cu muzică şi lirism, ritmat de acrobaţie şi de mlădiere, mergînd printr-un proces de sinteză pînă la crearea personajelor fixe, domeniu nedisputat al artei actorului, ca şi mimusul însuşi, biruind genurile solemne, commedia dell'arte a avut un moment de netăgăduit echilibru, care a asigurat prin arta actorului viaţa permanentă a teatrului universal.

Totuşi, nu vom putea să nu precizăm aci şi limitele ei, care i-au împiedicat continuitatea, fără să-i micşoreze, firește, importanţa istorică. Commedia dell'arte înfiripată pe linia ei direct realist, mimetică, din libertăţile Renaşterii, se stinge în iluminism. Un nou realism îşi face locul, de mai largă şi completă observaţie scriitoricească. Vechiul realism mimetic aşezat la origine în personajele fixe care se impalidează, îşi pierde tot mai mult puterea. Commedia dell'arte, cu eflorescenţa ei exterioară, exagerată, nu poate rezista noilor idei generale şi noilor formule. Faţă de slăbirea ei tot mai mare, reapare textul. Tehnica ei specială, improvizaţia mai ales, dispare pentru totdeauna şi teatrul italian reintră în stilul general al teatrului european, prin reforma lui Carlo Goldoni.

Ion Marin SADOVEANU

Valorile folclorice – sursă de cunoaştere a istoriei teatrului

Cercetarea istorică în general, aceea a istoriei teatrului în particular, cunoaşte o seamă de izvoare consacrate şi verificate de-a lungul timpurilor. Predilecţia marcată faţă de unul din ele şi folosirea sa exclusivă nu-şi găsesc motivarea, în măsura în care limitează arbitrar sfera posibilă a cunoaşterii. În această perspectivă, mi se pare totuşi că izvorul folcloric, generos întrebuinţat într-o serie de domenii unde s-au obţinut pe acest drum rezultate remarcabile, este încă insuficient exploatat, faţă de posibilităţile sale manifeste, în cîmpul istoriei teatrului.

În raport cu celelalte surse, el prezintă unele *avantaje*, care îl recomandă insistent atenţiei noastre.

Aşa, de pildă, în manifestările folclorice pot fi descifrate o serie de elemente care nu se regăsesc în alte izvoare. Aceasta se referă, pe de o parte, la formele dramatice care n-au fost păstrate de sursele scrise, cu toate că exista în general în vremea respectivă obiceiul înregistrării lor. Este vorba aici, în fond, despre tradiţia insuficient înrădăcinată, mai cu seamă altădată, a consemnării sistematice, pe cît cu putinţă analitice şi într-o cronologie ordonată, a fenomenului dramatic. Pe de altă parte, regăsim în formele folclorice vestigii ale unor manifestări dramatice din vremi mai îndepărtate, care nu cunoşteau deloc sau insuficient de ferm obiceiul înregistrării scrise a fenomenului artistic.

În strînsă legătură cu aceasta, obţinem, prin intermediul surselor folclorice, o perspectivă istorică mai amplă, o posibilitate de investigaţie cu ramificaţii mult mai întinse pe diversele trepte ale dezvoltării culturii umane.

Contactul nemijlocit cu formele folclorice mai oferă un avantaj important, în măsura în care, excluzînd orice intermediar, garantează o mai mare obiectivitate a cunoaşterii. Folosindu-ne de diverse surse scrise, noi sîntem obligaţi, într-o mai mare sau mică măsură, să rămînem tributari opticii celui care a consemnat faptele, subiectivităţii sale. Nu ne referim aici numai la posibilităţile de alterare a adevărului, datorite informaţiei insuficiente sau eronate a predecesorilor, ci mai cu seamă la modul acestora de a privi şi deci de a ne prezenta lucrurile. În afara plusului de obiectivitate pe care îl oferă cunoaşterea directă a sursei — folclorice, în cazul nostru — cercetătorul contemporan mai dobîndeşte, cu ajutorul acestei metode, putinţa unei mult mai cuprinzătoare interpretări personale a fenomenelor respective.

Faptul că valorile folclorice sînt în cea mai mare măsură produse rurale, îngăduie,

www.cimec.ro

în această lumină, unele clarificări, susceptibile să înlesnească cercetarea. Avînd de-a face cu mici aglomerări de populație, se ajunge de obicei aici la o relativă unitate a motivelor artistice, ceea ce duce la forme — în cazul nostru, dramatice — concentrate, destul de limpezi și de aceea mai ușor de identificat.

Același mediu rural, mult mai puțin propice formulelor artificioase, compozițiilor de o ingeniozitate căutată, a păstrat, pe parcursul veacurilor, elemente simple, înzestrate însă cu o bogată vibrație artistică ; de aceea, prin cercetarea lor, ajungem la deslușirea unora dintre cele mai autentice motive artistice dintr-o vreme sau alta.

Este interesantă de remarcat și capacitatea selectivă a formelor artistice folclorice : de-a lungul veacurilor, într-o serie de manifestări de acest ordin, nenumărate motive au fost înlăturate, în vreme ce unele și-au perpetuat existența, ajungînd din vremuri străvechi pînă la noi. Pe baza cărui criteriu s-a petrecut acest proces de alegere, de filtrare a valorilor ? După toate probabilitățile, n-au rezistat probei dificile a timpului elementele de o mai mică consistență artistică, în vreme ce acelea înzestrate cu virtuți autentice pe acest plan și-au dovedit durabilitatea. Datorită acestei situații, cercetătorul izvorului folcloric beneficiază de selecția operată pînă la el și poate aprecia, cu o relativă ușurință, elementele cele mai valabile ale manifestărilor dramatice. S-ar putea susține, urmînd raționamentul pe care l-am făcut mai sus referitor la obiectivitatea sursei folclorice, că selecția operată atribuie, totuși, un caracter de subiectivitate izvorului nostru. E, într-o oarecare măsură, adevărat, dar să nu uităm că sursa scrisă este de obicei apanajul unei singure persoane, în vreme ce selecția despre care vorbeam constituie rodul unei judecăți de valoare colectivă a poporului, exercitată de-a lungul timpului, ceea ce îi atribuie totuși un caracter de obiectivitate.

Observînd, studiind formele, elementele rămase de demult, perpetuate în manifestările dramatice folclorice și încercînd să le deslușim esența, putem trage unele concluzii asupra genezei dramei și asupra modalităților ei de dezvoltare. Pot fi distinse astfel o sumă de elemente structurale ale dramei, care și-au dovedit viabilitatea, rămînînd definitorii pentru acest gen.

În legătură cu aceste elemente de quasi permanență în economia formelor dramatice din categoria folclorică, se pot desprinde unele observații, care necesită o serioasă aprofundare. Este vorba despre substanța realistă a dramei, care-și afirmă în mod necontestat existența, mai mult sau mai puțin marcată, de-a lungul întregii istorii a teatrului. Pe același plan există posibilitatea urmăririi felului în care stilizarea apare, înăuntrul formelor folclorice, ca o esențializare a realității, ca o abstragere a elementelor fundamentale ale vieții și nu ca o tendință de abstractizare a artei. În sfîrșit, sînt evidente, în acest cadru folcloric, complexitatea de intenții și rafinamentul sensibil care există sub aparența elementară a unor manifestări dramatice. Toate aceste date — substanța realistă, stilizarea ca esențializare a realității, simplitatea plină de valențe artistice —, descoperite și aproape permanentizate în formele folclorice, obligă la o asociație intimă cu fenomenele dramei culte, care nu-și pot îngădui să le ignoreze pe cele dintîi, cu atît mai mult cu cît a existat de-a lungul istoriei un sistem de interferențe între drama cultă și cea populară. Iată deci cum, urmărind valorile folclorice — care au adus în cursul istoriei teatrului o contribuție însemnată la dezvoltarea dramaturgiei și artei spectacolului în general —, ajungem la o extindere a cadrului de cercetare, care ne îngăduie o cuprindere asociativă a unui cîmp foarte vast.

Cam acestea ar fi, în mod sumar, unele dintre avantajele pe care le prezintă metoda de investigație a izvoarelor folclorice pentru uzul istoriei teatrului.

www.cimec.ro

Cercetarea cu ajutorul acestei metode implică însă și o serie de *condiții* necesare, fără de care studiul rămîne deficitar.

Folclorul a constituit și constituie încă, în general, obiectul unor cercetări de ample proporții, în foarte multe țări. Din păcate, însă, studiul acesta a fost parcă mai puțin orientat către analiza elementelor dramatice, care nu sînt nici cele mai ostentativ evidente, ca acelea de muzică, coregrafie, poezie ș. a. Tocmai din această pricină, istoricului de teatru care urmărește izvoarele folclorice i se cere, în majoritatea cazurilor, să separe, să distingă, să discearnă înăuntrul unor forme complexe, elementele dramatice care trebuie, în virtutea analizei, disjunse de cele lirice, epice ș. a.

Există și unele, relativ puține, manifestări folclorice de esență aproape exclusiv dramatică. Așa e pomenit la noi un joc dramatic popular „Mocanii" din regiunea dobrogeană, în jurul căruia continuă diverse dispute. Tema sa ar fi comună cu aceea a baladei ciobanului care și-a pierdut turma din pricina lipsei de grijă a ajutoarelor sale și a cîinilor; cînd constată pierderea, el începe prin a cînta o doină de jale, pentru ca apoi, tot căutîndu-și oile, să aibă impresia că le găsește și să cînte și să joace de bucurie. Avem aici o distribuție destul de bogată: trei persoane (baciul, scutarul, ciobanul) și mai multe animale (cinci pînă la zece oi, doi—trei cîini și un măgar). Cele trei personaje au costume caracteristice: cojoacele întoarse pe dos. Se poate vorbi despre o acțiune dramatică gradată: baciul, scutarul și ciobanul umblă pe la diverse case, căutînd turma și apropiindu-se și depărtîndu-se mereu de țintă. Pe parcursul acestei acțiuni, pot fi identificate adevărate scene dramatice.

Din aceeași categorie cu „Mocanii" face parte și un joc popular de prin locurile Sibiului, „Mironosițele", un veritabil poem dramatic cu intonații tragice, asemănător, într-o oarecare măsură, cu misterele medievale.

Majoritatea elementelor dramatice trebuie însă, cum arătam mai sus, descifrate în interiorul unor manifestări mai complexe, care implică în structura lor mai multe genuri literare, mai multe domenii ale artei. De acest tip e, de pildă, „șezătoarea", formă extrem de răspîndită, din vremuri destul de îndepărtate, pe meleagurile noastre. Ea pare asemănătoare cu un gen de manifestare întîlnită în evul mediu francez, care poartă numele de *„veillée"* și e descrisă — timpul indicat fiind secolul al XV-lea — în romanul lui Jean d'Arvènes. Șezătoarea aceasta e un fel de adunare, care are loc, mai cu seamă iarna, în casa, curtea, la poarta unei „gazde", sau pe uliță, la o răscruce de drumuri; se adună aici îndeobște femei și fete, care lucrează împreună, petrecînd în același timp. Sînt alternate cîntece, jocuri, snoave ș. a. Găsim adesea și un protagonist, „matahala", care concentrează atenția generală și pune la cale întregul „spectacol".

O remarcă interesantă poate fi făcută în legătură cu unele șezători din regiunea Făgărașului: la aceste manifestări, se propun înainte niște scheme ale unor scenete care sînt apoi jucate cu ajutorul mijloacelor de improvizație. Interpreții se maschează, folosind de obicei tipuri de măști. Această tehnică a improvizației și a măștilor amintește evident de commedia dell'arte, ca și jocul cu măști de la priveghiul morților din regiunea Vrancei, a cărui așezare în timp, însă, trebuie căutată într-o epocă mitică.

E limpede că în general, la șezătoare, apar interpătrunse diverse elemente, care trebuie separate de către cercetător, pentru a le pune în valoare pe cele dramatice. În afară de aceasta, aici, ca și în multe alte cazuri, trebuie urmărită compoziția rudimentului de spectacol existent, compoziție care sugerează date în legătură cu arta spectacolului în vremea respectivă.

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIE

www.cimec.ro

Pe lîngă condiția separării elementelor dramatice din întregul unor expresii folclorice, mai e necesar să ținem seama de cîțiva factori. Bună parte din manifestările folclorice (cum sînt la noi ceremonialurile determinate de nuntă, înmormîntare, recoltă ș. a.) sînt legate de momente festive, ocazionale. În aceste situații, funcția socială a diverselor manifestări polarizează în jurul ei elemente diverse, inclusiv cele dramatice. Pentru înțelegerea cea mai bună, cea mai conformă cu adevărul, a formelor dramatice, sînt absolut necesare descoperirea și interpretarea judicioasă a acestei funcții sociale și, pornind de aici, a întregului cadru social, pe fondul căruia au putut apărea, s-au putut dezvolta elementele folclorice cercetate.

Mai există o dificultate în abordarea surselor folclorice, determinată de relativa dificultate a stabilirii unei cronologii certe. De aceea, se impune o cercetare aplicată a fundalului istoric, pe care au apărut formele identificate de noi. În afara studiului profund al surselor istorice propriu-zise, cadrul istoric se cere descifrat prin intermediul speței analizate — folclorice, în cazul nostru — și prin confruntarea cu o serie de alte izvoare auxiliare, menite să confirme pînă la certitudine presupunerile izvorîte din cercetarea formelor dramatice.

Respectînd aceste cîteva condiții — separarea atentă, fără ignorarea concluziilor care decurg din sintezele folclorice, a elementelor dramatice; luarea în considerație a funcției sociale a manifestărilor folclorice și a cadrului social care le-a generat; definirea cît mai riguroasă a fundalului istoric — putem beneficia de avantajele însemnate pe care le oferă metoda propusă de cercetare a istoriei teatrului.

Toate considerentele enunțate pînă aici, ca și pledoaria făcută în sprijinul izvorului folcloric, nu sînt determinate numai de bogăția vieții rurale romînești în spectaculos, bogăție care îndeamnă sau chiar obligă la abordarea unui asemenea mijloc de cercetare. Cred că sursele folclorice, care, firește, nu trebuie întrebuințate în mod exclusiv, oferă un cîmp foarte întins de cunoaștere pe tărîmul istoriei teatrului în toate țările.

Mai mult decît atît, punînd problema reconstrucției producției teatrale, putem găsi și aici o rațiune utilă a izvorului folcloric. Se vorbește în diverse părți astăzi despre o „criză a teatrului", generată, pare-se, între altele, de concurența unor forme supertehnice. Trebuie să fac, în paranteză, mențiunea că o asemenea situație nu există în țara noastră, unde e mult mai propriu să vorbim despre o adevărată renaștere a teatrului. Dar, rămînînd la „criza teatrului", s-au emis de curînd o serie de ipoteze și s-au conturat unele soluții. Mi se pare, în orice caz, în acest cadru, că regenerarea teatrului modern nu poate fi obținută prin întrebuințarea formulei paradoxale a „antiteatrului" sau a altor ingeniozități artificiale de acest gen. Încercînd să „salvăm" teatrul, cred că ar trebui, printre altele, să cercetăm cu cea mai mare atenție elementele constitutive ale dramei, care i-au asigurat existența fructuoasă de-a lungul veacurilor, confirmînd-o ca unul dintre genurile cele mai populare și mai durabile. Urmărirea surselor folclorice ne îngăduie descoperirea unor elemente dramatice, transmise de foarte de demult, existente și astăzi, fără a se fi uzat aproape deloc în confruntarea îndelungă cu vremea. Nu sînt oare aceste elemente de structură ale dramei și spectacolului, dintre cele mai valabile? Nu sînt oare ele acelea care condiționează, în foarte mare măsură, osatura solidă a teatrului ferit de crize? Răspunsul la aceste întrebări, un răspuns obținut în urma unei cercetări foarte aplicate a izvoarelor folclorice, între altele, ar fi în stare, poate, să deseneze niște perspective mai optimiste în domeniul reconstrucției producției teatrale contemporane.

Horia DELEANU

www.cimec.ro

Dovada „celei mai entuziaste admirații"

Venezia, 27 Luglio 1957

Caro Direttore

Desidero che il Teatro Nazionale "I.L. Caragiale" di Bucarest, dopo il trionfale successo ottenuto a Venezia che rimarrà scritto a caratteri d'oro nel libro del Festival della Biennale, ritorni in patria con un segno della mia profonda commozione, della mia riconoscenza, della più entusiastica ammirazione.

Da tanti anni sul mio tavolo ho avuto davanti a me la fotografia di Eleonora Duse nella cornice che la stessa Duse ebbe la bontà di regalarmi. E' il ricordo più caro della mia vita di teatro e proprio per questo, perchè è il ricordo più caro, il consegnarlo al Teatro di Bucarest, carissimo al mio cuore, mi procura un immenso piacere.

A Lei, caro Direttore, al bravissimo Sica Alexandrescu, a tutti i meravigliosi attori e collaboratori l'abbraccio fraterno di un piccolo Veneziano che vi vuole tanto bene.

(Adolfo Zajotti)

Illustre Don Ion Marin Sadoveanu
Direttore del Teatro Nazionale
"I.L. Caragiale"
c/o Hôtel Capelli
LIDO DI VENEZIA

P.S. — Mi permetto scriverle a macchina per rendergli più comprensibile il mio scritto.

Textul în romînește al scrisorii lui Adolfo Zajotti

Veneția, 27 iulie 1957

Dragă Directore,

Doresc ca Teatrul Național „I. L. Caragiale" din București, după triumfalul succes obținut la Veneția, care va rămîne înscris cu litere de aur în cartea Festivalurilor Bienalei, să se întoarcă în patrie cu un semn al profundei mele emoții, al recunoștinței mele, al celei mai entuziaste admirații.

De mulți ani, pe masa mea, am avut în față fotografia Eleonorei Duse în rama pe care Duse însăși a avut bunătatea să mi-o dăruiască. Este amintirea cea mai dragă a vieții mele de teatru și tocmai de aceea, pentru că e amintirea cea mai dragă, a o încredința Teatrului din București, foarte drag inimii mele, constituie pentru mine o imensă plăcere.

Domnieivoastre, dragă Directore, foarte prieceputului Sică Alexandrescu, tuturor minunaților actori și colaboratori, îmbrățișarea frățească a unui mărunt venețian, care vă iubește atît de mult.

(ss) Adolfo Zajotti

Ilustrului ION MARIN SADOVEANU,
Director al Teatrului Național „I. L. Caragiale",
Hotel Capelli, Lido di Venezia.

P. S. *Îmi permit să vă scriu la mașină pentru a vă ușura înțelegerea scrisului meu.*

www.cimec.ro

FLORIAN POTRA

Considerații la repertoriul noii stagiuni

Nu știm dacă formula care echivalează cultura unei societăți cu numărul cărților citite de indivizii ei nu e decît o butadă facilă a cîtorva sociologi improvizați, dar sîntem convinși că ținuta și orientarea colectivelor teatrale trebuie considerate, cu precădere, în funcție de factura pieselor înscrise în repertoriu. De aceea, a analiza repertoriul înseamnă a lua în discuție înseși teatrele, ca instituții de educație cetățenească și estetică. În ce privește calitatea operelor dramatice, aceasta e determinată de satisfacerea unei duble exigențe: valoarea ideilor și sentimentelor puse în circulație și desăvîrșirea expresiei de artă. În termenii aceștia se înțelege că, principial, alegerea e vastă. La îndemîna teatrelor stă întreg patrimoniul dramaturgiei clasice, naționale și universale, cum și șantierul viu, în continuă efervescență, al autorilor contemporani, romîni și străini. Cel dintîi a fost consfințit prin secole sau decenii de trăinicie, cel de al doilea își așteaptă verificarea, confruntarea cu publicul și, implicit, cu timpul. Și unul și altul oferă cu generozitate lucrări dramatice de maxim interes estetic și educativ. Dar, îndeosebi, dramaturgia noastră originală ni se pare cea mai demnă de atenție. Ea e mai apropiată de gustul și sensibilitatea omului contemporan, fiindcă aduce în cîmpul lui de interese, probleme, figuri umane, întîmplări din ambianța imediată, îl face să-și recunoască propriile frămîntări și aspirații de viață. Și mai e ceva: aplaudînd un spectacol clasic, publicul confirmă desigur viabilitatea unei opere, dar în același timp repetă un gest a cărui semnificație primă a fost consumată anterior, în istorie, la premiera absolută. Cu alte cuvinte, face un act de cultură, da, însă oarecum pasiv, epigonic. Dimpotrivă, girul unei premiere contemporane are valoarea unei acțiuni culturale vii, semnifică prezența unei atitudini critice, a unei judecăți eficiente, consacratoare. Există mai mare mîndrie pentru actori, pentru regizori și pentru public decît aceea de a da, pentru întîia oară, viață unei opere dramatice, care va străbate, eventual, timpul? Firește, nu toate piesele originale vor deveni clasice — din contra, destul de puține — dar ce poate fi mai pasionant decît a decide acum, în primă instanță, destinul lor artistic? E necesar, astfel, să aducem la rampă lucrările contemporanilor, să acordăm largi posibilități de expresie oricui poartă în sine un mesaj de înălțare și perfecționare morală a marelui public, oricui simte neliniștea impulsului de creație, tocmai pentru a asigura culturii noastre socialiste o cît mai amplă platformă de selecție. Să jucăm, de aceea, cît mai mulți contemporani romîni, chiar dacă valoarea lor nu e încă din cele mai certe. Să-i îndemnăm să-și caute mereu izvorul de inspirație în plasma fierbinte și bogată în motive dramaturgice a vieții actuale. E un comandament al epocii, o datorie de onoare!

Multe din acestea au fost observate de cei care au alcătuit repertoriile teatrelor pe stagiunea 1957—1958, adică de consiliile artistice ce le-au formulat efectiv și de serviciul

www.cimec.ro

de resort din minister, ce le-a centralizat și eventual corectat pe temeiul unei viziuni de ansamblu. Pentru că dramaturgia noastră originală ocupă primul loc într-un tablou de sinteză [1] cu următoarea înfățișare :

	Categoria	Numărul premierelor	Numărul pieselor	%
1	Dramaturgia originală	87	58	35
2	Clasici romîni	13	10	5
3	Romîni dintre cele două războaie	15	11	6
4	Dramaturgia sovietică	42	30	15
5	Dramaturgia democrațiilor populare	11	10	4
6	Clasici universali	62	56	24
7	Contemporani occidentali	29	24	11
	Total . . .	259	199	100%

Stagiunea 1957—58 se desfășoară, în prima ei jumătate, sub semnul a două evenimente de particular relief : aniversarea a 40 de ani de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie și „Luna culturii romînești", cu prilejul aniversării a 10 ani de la proclamarea Republicii. Aceste două manifestări festive, la care se adaugă recomandarea de a se deschide stagiunea cu piese romînești, fac desigur ca sectorul dramaturgiei originale și al celei sovietice să fie bogat susținute, determinînd o precisă configurație a repertoriului.

Numărul premierelor originale e, fără să facem un joc de cuvinte, de-a dreptul spectaculos: 87, dintre care 18 în limbile principalelor minorități naționale. Mai trebuie adăugat că, dintre ele, 21 vor constitui premiere absolute, iar dintre autori, șapte sînt debutanți. Cantitativ, recolta e abundentă și semnificativă. În privința calității e prematur să ne pronunțăm, multe din piese fiind inedite sau în curs de finisare. E interesant totuși de remarcat că în lista autorilor, locul întîi îl deține Lucia Demetrius (7 premiere, 2 piese: *Arborele genealogic* și *Trei generații).* Urmează în ordine : Mihail Davidoglu (4 premiere, 3 piese), Teofil Bușecan (4 premiere, 2 piese), Aurel Baranga (4 premiere, 2 piese), Sincu-Nițulescu (4 premiere, 1 piesă), Iosif Meliusz (3 premiere, 2 piese), Al. Mirodan (3 premiere, 1 piesă) etc. Trebuie notată absența lui Al. Kiriței, Mircea Ștefănescu și Tudor Mușatescu cu piese noi, a lui Horia Lovinescu (în limba romînă), a Mariei Banuș, a lui Tiberiu Vornic, a lui Valeriu Luca, sau prezența Anei Novac cu o singură premieră în limba romînă *(Familia Kovács* la Timișoara). În schimb, vom face cunoștință cu nume noi: A. Adamescu *(Judecata focului* la Național București). I. D. Mușat *(Cînd s-a stîrnit furtuna,* Național Cluj); I. D. Șerban *(Casa liniștită,* Armatei, București) ; Mihail Severin *(Ultimul hop,* Orașul Stalin) și altele încă [2].

Sub raport tematic, noile lucrări cuprind o gamă ce se întinde de la tablourile de viață contemporană *(Domino* de Mănescu-Andreescu, Nottara, București; *Conștiința furată* de T. Bușecan, Național Cluj) la drama istorică *(Valea Albă* de Eusebiu Camilar, Armatei, București ; *Cînd s-a stîrnit furtuna* de I. D. Mușat, Național Cluj), de la basmul pentru copii *(Salba fermecată* de G. Silviu, Timișoara) la piesa polițistă *(Casa liniștită* de I. D. Șerban). Asupra valorii și orientării lor în actualitate ne rezervăm dreptul — și, sperăm, plăcerea — de a reveni în cronica spectacolelor. Deocamdată ne mărginim la constatarea

[1] Alcătuit de noi cu aproximație după date oficiale (iulie 1957) și avînd mai mult valoarea unui prim punct de reper.

[2] Ne întrebăm însă ce s-a făcut cu piesele *Mîine începem* de I. D. Sîrbu și *Colivia cu sticleți* de L. Sebastian și S. Georgescu, validate în seminarul de la Sinaia.

www.cimec.ro

că atît colectivelor teatrale, cît şi publicului şi criticii le e rezervat un vast teren de cunoaştere, de apreciere şi desfătare. În acelaşi timp, ne exprimăm satisfacţia de a înregistra — faţă de stagiunea trecută — un hotărîtor pas înainte în stimularea autorilor noştri contemporani.

Cu cele 13 premiere (10 piese), reprezentînd 5% din totalul spectacolelor prevăzute, clasicii romîni sînt în covîrşitoare minoritate. Vor fi jucaţi patru: Alecsandri (7 premiere, 7 piese), Delavrancea (4 premiere cu *Viforul*), Davila cu *Ulaicu Vodă* (Piteşti) şi un festival Haşdeu (Naţional Iaşi). Cu desăvîrşire uitat — Caragiale, şi în mod cu totul inexplicabil! Proporţia e într-un fel ameliorată prin dramaturgia dintre cele două războaie (15 premiere, 11 piese, 6%), care, în curînd şi în mare parte, va fi asimilată literaturii clasice, totuşi, sub raport numeric nu ne putem arăta mulţumiţi în privinţa acestor sectoare. Cel mai jucat autor din ultima categorie va fi Victor Eftimiu (4 spectacole cu *Înşir-te mărgărite*), apoi Kiriţescu (2 spectacole cu *Nunta din Perugia*). Ne bucură mult reluarea *Dezertorului* de Mihail Sorbul (Oradea), a *Sufletelor tari* de Camil Petrescu (Sibiu) şi a „romanului dramatic" *Acolo departe* de Mircea Ştefănescu (Oradea).

Dramaturgia sovietică e reprezentată, în repertoriul pe care-l discutăm, mai mult şi mai divers ca niciodată. În afară de Korneiciuk, toţi autorii sovietici cu adevărat semnificativi sînt la loc de cinste.

Capul de listă e susţinut — în sfîrşit! — de Maiakovski (3 premiere, 2 piese) şi de Vs. Vişnevski (3 premiere, 1 piesă). Se vor juca Leonov (2 premiere, 2 piese), Bill-Beloţerkovski (2 premiere, 1 piesă), Pogodin, Stein, Simonov, Kataev, Rahmanov etc. Prilejul aniversării a 40 de ani de la Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie s-a dovedit nespus de fecund şi în cîmpul artei teatrale. De cînd aşteptam *Baia* lui Maiakovski (C.F.R. Giuleşti, Naţional Cluj), *Tragedia optimistă* (Armatei, Naţional Iaşi, Naţional Craiova) sau *Caleaşca de aur* (Bacău) şi *Hotel Astoria* (Nottara, Bucureşti)!

Literatura dramatică a ţărilor de democraţie populară, în schimb, e foarte slab difuzată. Efortul de a cunoaşte această literatură s-a dovedit minim: traducerile existente sînt foarte puţine şi de abia se întrevede perspectiva unei îmbunătăţiri. Or, compararea nivelului atins de ţările prietene cu al nostru ar putea fi cît se poate de constructivă şi folositoare. Din ceea ce avem deocamdată în materie de versiuni romîneşti, se vor reprezenta — *höchste Zeit!*, era şi timpul — Brecht (4 premiere, 2 piese) şi, printre alţii, Nuşici şi poloneza Nelkovska. De remarcat premierele *Mama Courage* (probabil, Naţional Bucureşti, Naţional Iaşi), *Cercul de cretă caucazian* de Brecht (Municipal), *Mama* de Csapek (Oradea) şi *Gemenii* de Go Mo Jo (Nottara).

În noua stagiune, clasicii universali acoperă aproape un sfert din repertoriu (24%). E firesc să fie aşa, după cum, poate, e firesc ca autorul cel mai jucat să fie veşnic proaspătul Shakespeare (9 premiere, 9 piese) şi, după el, Gorki (5 premiere, 4 piese), la paritate cu Molière (5 premiere, 4 piese), urmaţi fiind de Ostrovski şi Goldoni (4 premiere, 4 piese), de Cehov (3 premiere, 3 piese), Sofocle şi Hugo (3 premiere, 2 piese) etc. Nu lipsesc Racine, Schiller, Calderon, Moreto şi nici chiar Gozzi *(Prinţesa Turandot*, la Reşiţa), iar dintre cei mai apropiaţi în timp, Shaw şi Pirandello *(Henric IV*, la Nottara). Lista e destul de bogată şi diversă, totuşi — după o primă privire — avertizăm lipsa unor antici (Euripid, Aristofan, Plaut), a unui Corneille, dintre francezi, a unui Tolstoi, dintre ruşi, a lui Goethe şi Kleist, dintre germani, în timp ce Shakespeare îşi domină şi îşi exclude aproape complet confraţii englezi. Cu toate acestea, clasicii universali rămîn cu demnitate reprezentaţi în actuala stagiune; salutăm, în special, reapariţia pe scenele noastre a lui Sofocle, a lui Racine şi a lui Cehov *(Livada cu vişini*, Municipal) şi amintim că vom putea asista, printre altele, la premierele: *Hamlet* (Naţional Craiova), *Burghezul gentilom* (Naţional Bucureşti),

www.cimec.ro

Britannicus (Timişoara), *Romeo şi Julieta* (Galaţi), *Cyrano de Bergerac* (Tg. Mureş), *Othello* şi *Tragedia omului* de Madách (Maghiar Cluj), *Don Juan* de Molière (Satu Mare).

În sfîrşit, contemporanii occidentali se bucură, şi ei, de ospitalitate destul de generoasă (11%). Primează O'Neil, De Filippo (2 premiere) şi Nash (3 premiere, 1 piesă), dar apar sau reapar Sartre, Sherwood, Rattigan, Fast şi, mai ales, Nazim Hikmet *(Legenda iubirii,* Timişoara) şi Federico Garcia Lorca *(Casa Bernardei Alba,* C.F.R. Giuleşti). Fireşte că şi la acest capitol lipsesc nume din cele mai interesante (Hauptmann, Tenessee Williams, Wilder, Cocteau, Anouilh etc.), care ar fi putut înlocui cu succes altele, care figurează (Pagnol, Ernst, de pildă), dar cîmpul e deschis şi poate că e vorba mai mult de îmbogăţirea fondului de traduceri, care se vor înmulţi şi diversifica de la stagiune la stagiune, ţinîndu-se seama de tot ce e nou şi viu în dramaturgia contemporană a lumii.

*

Oricît de ispititor ar fi să perseverăm în jocul de interpretare a cifrelor statistice (mai elocvent, de data asta, decît s-ar crede), nu trebuie să uităm că alcătuirea unui repertoriu e, în primul rînd, o „chestiune internă" a fiecărui teatru în parte şi că de cele mai multe ori reflectă direct capacitatea conducerii, nivelul consiliului artistic, valoarea colectivului actoricesc. În planificarea listei de piese, consiliul artistic e ţinut să aibă în vedere, în afară de tematica şi calitatea intrinsecă a lucrărilor, trei factori esenţiali: a) puterea colectivului de actori: grad de omogenitate, stadiu de evoluţie artistică, individualităţi, virtualităţi; b) exigenţele şi structura publicului local; c) posibilităţile materiale: capacitatea şi dotarea scenei, a atelierelor etc. Dacă se ţine cont cu judiciozitate de aceste cerinţe, care trebuie neapărat întregite de pasiune şi — dincolo de dispoziţiile administrative — de o adecuată intuiţie artistică şi organizatorică, şansele de a alcătui un repertoriu valoros sînt maxime. Chestiune, în ultimă analiză, de măsură, de inspiraţie şi de maturitate.

În perspectiva aceasta, ne-am îngădui să ne oprim la cîteva exemple (limitate de proporţiile obligatorii ale articolului de faţă), pe care le includem în două tabele comparative, cel dintîi privind teatrele naţionale (I), cel de al doilea, cîteva teatre din diferite centre ale ţării (II):

1

Categ.*	Bucureşti	Iaşi	Craiova	Cluj
1	Judecata focului	Care pe care	Tudor din Vladimiri	Cînd s-a stîrnit furtuna
	Arborele genealogic	Arborele genealogic	Mormolocul	Conştiinţa furată
	Un loc liber			
2	Ovidiu	Despot Vodă	—	Viforul
		Festival Haşdeu		
3	—	—	—	—
4	Un loc liber	Tragedia optimistă	Tragedia optimistă	Baia
5	Brecht (?)	Mama Courage	—	—
6	Oedip rege	Cafeneaua	Hamlet	Măsură pentru măsură
	Burghezul gentilom	Un post rentabil	Snegurocika	
	Duşmanii	Ruy Blas		
7	—	—	—	Filumena Marturano

www.cimec.ro

Cat.*	Nottara	Oradea	Piteşti	Brăila	Petroşani
1	Microbii	Ziariştii	Mormolocul	Reţeta fericirii	De luni pînă luni
	Domino	Nemaipomenita urtună	Nopţile tăcerii	Un loc liber	Coupé
	Un loc liber	Zvoniştii			Minerii
		Un loc liber			
2	—	Despot Vodă	Vlaicu Vodă	Viforul	—
			Sînziana şi Pepelea		
3	Jocul de-a vacanţa	Acolo departe	—	Domnişoara Nastasia	Înşir-te mărgărite
	Nunta din Perugia	—			
4	Hotel Astoria	Tania	Trenul blindat	Aşa va fi	O chestiune personală
					Suflete de hîrtie
5	Gemenii	Mama (Csapek)	—	—	—
6	Gîlcevile din Chioggia	—	Ruy Blas	Maria Stuart	In ajun
	Copiii soarelui		Oedip rege (studiu)	Sf. Ioana	
	Henric IV				
7	Pădurea împietrită	Suflete împietrite	Kathleen	—	Generalul Washington (Fast)
	Copacii mor în picioare	Uleiul (O'Neil)			

* Ordinea corespunde categoriilor de piese din tabela de la pag. 4.

Dintru început frapează numărul scăzut de premiere la teatrele naţionale faţă de celelalte teatre de stat: în medie, proporţia e de şapte (I) la nouă (II). Dacă Naţionalul ieşean şi cel clujean se menţin, din acest punct de vedere, la un cuantum normal, Naţionalul din Craiova şi mai ales cel din Bucureşti se dovedesc inexplicabil de zgîrcite. E adevărat că, pentru craioveni, efortul cerut de *Tragedia optimistă*, de *Hamlet* şi, poate, de *Tudor din Vladimiri* al lui Mihnea Gheorghiu e deosebit de mare, dar Naţionalul bucureştean — cu cele două scene şi cu numerosu-i colectiv — ce justificare îşi poate găsi? Desigur tendinţa de îmbunătăţire calitativă a spectacolelor nu trebuie compromisă prin cantitate, totuşi o anumită platformă numerică (care ar asigura şi varietatea) se cere respectată. Poate da Oradea 11 premiere (interesante şi destul de pretenţioase), poate da Teatrul Nottara 12 (pe două scene), şi Naţionalul nu?

O sumară analiză a conţinutului. În repertoriul nici unui teatru naţional n-au încăput autorii romîni dintre cele două războaie; ciudat, fiindcă tocmai aceste teatre (printre puţinele existente în perioada respectivă) i-au jucat în premieră absolută, deţinînd astfel o preţioasă tradiţie care, din păcate, nu se valorifică. Mai departe, dintre dramaturgii ţărilor de democraţie populară, steagul e ţinut numai de Brecht şi numai la două teatre naţionale, iar dintre cei occidentali, de unul singur, De Filippo, la Cluj. În schimb, Craiova îşi poate îngădui reprezentarea lui *Hamlet*, dar nu încearcă valorificarea unui clasic romîn, cînd se ştie că una din îndatoririle primelor noastre scene e tocmai aceasta?! Secţia

www.cimec.ro

romînă de la Oradea, mult mai modestă ca resurse, găseşte totuşi loc pentru *Despot Vodă*, Piteştiul pentru *Ulaicu Vodă* şi *Sînziana*, iar Brăila pentru *Uiforul!* Ca să nu mai vorbim de autorii romîni dintre cele două războaie, cu grijă cultivaţi de teatrele din provincie, parcă anume pentru a da o lecţie surorilor mai mari. La fel, în ceea ce priveşte literatura dramatică occidentală.

Bineînţeles, nu lipsesc nici aspectele pozitive ale repertoriilor de la teatrele naţionale. Ele ne rezervă cîteva montări de mare anvergură: *Ovidiu* şi *Oedip rege* la Bucureşti, *Tragedia optimistă* — interesant prilej de emulaţie între Iaşi şi Craiova —, *Hamlet* la Craiova şi *Ruy Blas*, la Iaşi, sau *Cînd s-a stîrnit furtuna*, la Cluj.

In general, listele de piese ale fiecărui teatru sînt destul de echilibrate şi armonioase: precizăm, ca proiecte. (Dacă ele au fost într-adevăr pe măsura puterilor şi bunelor intenţii, se va constata ulterior.) Ne folosim, totuşi, de prilej pentru a face cîteva remarce, fără să avem însă pretenţia unei aprofundate cercetări şi argumentaţii. La Nottara, de pildă, nu e programat nici un clasic romîn şi, într-adevăr, colectivul teatrului nu are — aşa cum îl cunoaştem — suficiente valenţe şi înclinaţii în această direcţie; la Oradea, după o experienţă mediocră cu Shakespeare, în stagiunea trecută, s-a renunţat la clasicii universali; teatrul din Brăila manifestă o predilecţie aproape exclusivă pentru tonalitatea gravă (nici o comedie, cu excepţia nuanţelor şi implicaţiilor din *Reţeta fericirii* şi *Aşa va fi)*, ba, am spune chiar că se face exces într-o anumită direcţie: şi *Maria Stuart*, şi *Sf. Ioana*, şi *Domnişoara Nastasia*, şi *Uiforul!*; la Petroşani, clasicii — romîni şi universali — se susţin greu: nici un romîn, o singură dramatizare la universali *(În ajun*, după Turgheniev). Ne oprim aici.

*

Din toate aceste elemente — esenţiale sau de amănunt — pe care le-am introdus în discuţie, se pot oare trage concluzii în privinţa delinierii unor profiluri sau măcar a unor tendinţe? În parte, cel puţin, da. Teatrele naţionale, de pildă, se orientează — cum e şi firesc — spre clasici, dar pierd contactul cu o întreagă literatură de tranziţie (romînii dintre cele două războaie) şi cu contemporanii străini (democraţii populare şi occidentali). Există, în acelaşi timp, lăudabila preocupare de a oferi, aşa cum am arătat, montări de mare ţinută şi exigenţă. Iată doar cîteva puncte de reper, demne de luat în dezbatere.

Teatrele de stat, în special cele din provincie, preferă deocamdată eclectismul (în sensul cel mai bun al cuvîntului), tocmai pentru că îşi caută fizionomia. E bine aşa: înainte de a-şi putea fixa profilul, e necesar să joace cît mai mult şi cît mai variat, pentru a-şi verifica resursele.

Mai e un fenomen pe care n-am vrea să-l trecem cu vederea: s-a făcut un pas înainte în ce priveşte curajul, a început să dispară imitaţia comodă. Teatrele provinciale au renunţat, în genere, la reproducerea tale quale a repertoriului din Capitală, iar uneori îl devansează simţitor. Spiritul de iniţiativă al consiliilor artistice se manifestă tot mai pregnant, atît în sectorul dramaturgiei originale şi al stimulării ei, cît şi în rest. În privinţa „originalităţii" repertoriului am avea de reproşat, de data aceasta teatrelor de limbă maghiară, doar monotonia în alegerea pieselor sovietice: 4 din 6 teatre s-au fixat asupra *Bătrîneţii zbuciumate* de Rahmanov, iar al cincilea (Timişoara) o joacă paralel cu Teatrul German de Stat. N-avem nimic de obiectat piesei, care e valoroasă, dar ne jeneză lipsa de fantezie a respectivelor teatre, care, desigur, se vor vizita reciproc în turnee. Şi fiindcă e vorba de teatrele în limbile minorităţilor naţionale, remarcăm că ele şi-au alcătuit repertorii adecvate, mai interesante părîndu-ni-se cele de la Tg. Mureş, Cluj şi Satu Mare (maghiare), de la Iaşi (Evreiesc de Stat) şi de la Timişoara (German de Stat).

www.cimec.ro

Pe lîngă fenomenele semnalate, ne-a mai bucurat ceva : dispariţia prejudecăţii după care anumite piese — în special clasice — nu sînt potrivite unui anumit public. Nimic mai dăunător decît acest fals principiu. Orice piesă cu substanţă de idei şi cu o bună construcţie dramatică e pe măsura oricărui public. Totul depinde de arta actorului şi a regizorului, de spectacol. De aceea, sîntem perfect de acord ca Teatrul C.F.R. Giuleşti să monteze *Bolnavul închipuit,* ca Teatrul Armatei să joace *Cyrano de Bergerac* şi *Richard III,* Teatrul Tineretului — *Britannicus* ş.a.m.d. Experienţa lui Jean Vilar, care a prezentat, cu imens succes, *Cidul* în faţa muncitorilor de la uzinele Renault, e cu atît mai valabilă pentru noi, care ne adresăm unui public în plină ascensiune din punctul de vedere al gustului şi al educaţiei estetice.

*

Consideraţiile, atît pozitive cît şi critice, asupra repertoriului din stagiunea 1957—58 s-ar putea multiplica, şi n-avem deloc pretenţia de a fi epuizat toate problemele, nici măcar pe cele fundamentale. Repertoriul comportă diverse unghiuri de observaţie şi am fi bucuroşi dacă aceste notaţii ar stimula luări de poziţie, adică discuţii cît mai fertile. Totuşi, se impune tragerea cîtorva concluzii, elementare.

Repertoriul anului teatral 1957—58 e net superior celor anterioare. În primul rînd, el va asigura o largă desfăşurare a dramaturgiei noastre originale, precum şi un complex tablou al literaturii dramatice sovietice. Ne vom putea da mai bine seama de forţele autorilor romîni contemporani şi ne vom îmbogăţi prin contactul cu cele mai bune opere — am putea spune clasice — ale tradiţiei revoluţionare socialiste din Uniunea Sovietică. Pe alt plan, se reiau clasicii antici şi se vor monta cele mai pretenţioase tragedii shakespeareene. Toate semnele converg spre tendinţa unei împrospătări, a unei înnoiri necesare şi substanţiale. În plus, repertoriul actual colorează unitar climatul artistic al ţării, în sensul că oferă teatrelor din provincie — sub raportul textului dramatic — egale posibilităţi de emulaţie şi desfăşurare cu cele din Bucureşti. Repertoriul oglindeşte, în linii mari, cu fidelitate, stadiul de dezvoltare al mişcării noastre teatrale, care după asigurarea unei ample baze materiale, se orientează ferm spre o progresivă elevaţie artistică. Şi chiar dacă nu se va realiza în întregime, chiar dacă va suferi eventuale modificări, repertoriul actual are claritatea unei viziuni judicioase şi virtuţile unui plan chibzuit cu luciditate şi răspundere. Ceea ce, faţă de trecut, înseamnă a spune foarte mult.

Cît despre deficienţe, constatate de pe acum sau care se vor ivi pe parcurs, în realizarea concretă a spectacolelor, ele vor trebui să constituie tot atîtea motive de meditaţie pentru ulterioara lor remediere.

La tot ce s-a spus, am mai adăuga că repertoriul actual s-a axat mai mult pe tragedie şi pe dramă (168 de premiere), decît pe comedie (91 de premiere), ceea ce va produce desigur o mişcare interesantă şi în structura artei actorului, ştiut fiind că tradiţia noastră scenică îşi are, în bună măsură, centrul de greutate în expresia comică. Dar aceasta — ca şi multe alte efecte ale noului repertoriu — se va putea verifica la sfîrşitul stagiunii.

www.cimec.ro

Note pe marginea dramaturgiei lui Horia Lovinescu

O obișnuită dispoziție în critica noastră de specialitate este aceea de a raporta noile producții la tipologii de structuri dramatice consacrate, de a descoperi coincidențele și a stabili analogiile cu diferite personaje și situații existente de-a lungul istoriei literaturii dramatice.

Fatal, fiecare autor își înscrie evoluția în orbita de influență a unor creatori anteriori și se angajează firesc cu opera sa pe anume coordonate, trădîndu-și astfel preferințele pentru o anumită familie de idei, determinîndu-și apartenența la un anumit gen. Și, fatal, critica surprinde filiațiile, seriază, clasifică, stabilește acolo unde este cazul, pentru fiecare operă, genul ei proxim. Înăuntrul acestor categorii generale, urmează să se definească personalitatea artistică a autorului, autenticitatea creației sale, în sfîrșit, acel mult discutat mesaj propriu.

Apare însă uneori prea stăruitoare tentația de a se apela la nume mai mult sau mai puțin sonore din istoria literaturii universale, atunci cînd se ia în discuție creația unui scriitor ; și cînd aceasta este suficient de contradictorie în ansamblul ei, ca în cazul dramaturgiei lui H. Lovinescu, de pildă, seducția asociațiilor imediate, a referințelor și trimiterilor la surse cunoscute se face cu atît mai simțită.[1]

Puse sub diverse zone de influențe, analizate în funcție de semnificații și formule de largă circulație, piesele lui Lovinescu [2], inegale ca valoare artistică, deosebite ca structură dramatică, repudiate ca schematice sau îmbrățișate ca valoroase, se recunosc în totalitatea lor diversă, după o anumită viziune a scriitorului asupra actualității, după cîteva linii directoare, comune pentru întregul său proces de creație, după o tonalitate proprie de expresie, impunîndu-se astfel cu autoritate în peisajul literaturii noastre dramatice noi.

Însemnările ce urmează nu-și propun să delimiteze creșterea calitativă a valorii artistice, să urmărească forța mesajului, justețea tezelor în opera dramaturgului. Cronici, studii, comentarii orale au fost închinate exclusiv acestor obiective, și fiecare piesă, la vremea ei, a fost supusă criticii, descoperindu-se în același timp, din puncte de vedere la fel de principiale, lipsuri și calități deopotrivă, în acest sens.

Aceste simple note, fără a avea nici măcar pretenția de a consuma total tema, își propun să definească ce anume rămîne de-a lungul creației lui Lovinescu, permanent și

---

[1] In discuțiile purtate asupra pieselor *Citadela sfărîmată* și *Hanul de la răscruce* s-au invocat nu mai puțin de zece nume de autori străini (Cehov, Gorki, Ibsen, Shaw, Berger, Sherwood, Camus, Anouilh, Malraux, Sartre) pentru a se demonstra de fapt, cu bună credință, originalitatea autorului.

[2] *Lumina de la Ulmi, Citadela sfărîmată, Oaspetele din faptul serii, Hanul de la răscruce.*

www.cimec.ro

definitoriu pentru arta sa, ce păstrează personal și autentic scriitorul care — așa cum foarte nimerit s-a remarcat — „frecventează cu egală simpatie pe clasici și pe moderni, se caută pe sine, se studiază, se străduiește să-și descopere particularitățile, să-și precizeze mesajul".

*

Două teme majore sînt în atenția scriitorului și sub girul lor se înregistrează evoluția creației sale de pînă acum: conștiința prăbușirii ineluctabile a vechii orînduiri — lupta ideologică pentru crearea vieții noi *(Lumina de la Ulmi* și *Citadela sfărîmată)* — și viziunea înfrățirii tuturor popoarelor lumii, lupta împotriva războiului *(Oaspetele din faptul serii, Hanul de la răscruce).*

Prin ele însești, aceste teme sînt dramatice și scriitorul își demonstrează de la început orientarea prin abordarea lor. Imaginea societății burgheze în descompunere, sub loviturile revoluției sociale, asigură cadrul material, pregătește atmosfera pentru desfășurarea dramei *Citadela sfărîmată* — cea mai reprezentativă piesă a scriitorului — dar și pentru *Lumina de la Ulmi,* piesa debuturilor sale în dramaturgie. Cortegiul lașităților burgheze și al resentimentelor refulate, accesele de cinism și încercările de salvare a ultimelor poziții, prezente în *Lumina de la Ulmi* — piesă închinată oamenilor de artă, luptei lor pentru promovarea culturii noi împotriva influențelor decadentiste —, se regăsesc în *Citadela sfărîmată.*

Tema rezistenței conștiente, organizate, împotriva unei noi conflagrații, folosită în mic, la dimensiunile piesei într-un act în *Oaspetele din faptul serii,* e reluată la alte dimensiuni în *Hanul de la răscruce.* Drama celor două familii de naționalități diferite, victime ale aceluiași război și amenințate de un nou pericol, localizată la granița franco-germană, își extinde semnificațiile în viitoarea piesă. În *Hanul de la răscruce,* autorul sparge convenția hotarelor ce despart spațial oamenii între ei și, în ciuda barierelor de ordin filozofic, religios sau economic ce îi separă în cadrul aceleiași societăți, angajează, prin personajele sale simbol, întreaga omenire cinstită în opera de demascare a forțelor provocatoare.

Prezența aceleiași teme în două piese diferite, reluarea acelorași idei în registre variate de interpretare în alte două piese nu delimitează însă definitiv ariile în opera dramaturgului, așa cum ar părea la prima vedere. Primele două lucrări citate oglindesc realități locale, celelalte două îmbrățișează perspective mai largi, abordează probleme de ordin mult mai general; totuși, semnificații, situații, personaje migrează dintr-o piesă într-alta, fluiază, se interferează, putîndu-se reconstitui cu destulă ușurință transferurile.

In universul dramatic al operei lui Lovinescu, se pot urmări o gradare, o filiație, o unitate a mijloacelor sale proprii de creație.

*

Evident, personajul cel mai interesant, cel mai dramatic din dramaturgia scriitorului — și cel mai discutat — este Matei din *Citadela sfărîmată,* principalul reprezentant în piesă al ideologiei burgheze. Conducîndu-și personajul cu luciditate pînă pe ultima treaptă a degringoladei, pînă la sinucidere, autorul îi răpește nimbul de „om superior", descoperă adevărata față a supraomului în care nimeni nu mai crede și pe care nimeni nu-l mai plînge.

„Să trăiești primejdios, să te bați pentru plăcerea de a te bate și de a te simți trăind, să te chinuiești o viață întreagă, tînjind după o rază de lumină pe care o întrevezi la orizont, să depășești jugul destinului prin dragoste, să participi la eternitate prin iubire totală" sînt tot atîtea teze capabile să excite imaginația, să cucerească prin farmecul gratuității minți avide de noutate, latențe sufletești disponibile pentru experiențe necunoscute.

www.cimec.ro

Scenă din „Lumina de la Ulmi"

Împreună cu aceste teze fals generoase, odată cu pretinsa sete de evadare din platitudine, Matei picură absent și preocupat „de funcția magică a verbului" disprețul față de oameni, cultul individualității împins pînă la ultimele lui limite, sentimentul nimicniciei omenești, panica incertitudinilor. Și astfel, și Petru, tînărul său frate, și Irina, fata pe care o iubește pasionat dar cu un egoism monstruos, cad victime acestei filozofii și nu se vor regăsi pe ei înșiși decît după ce vor fi trăit intens, dureros de viu, fiecare în parte, minciuna marii aventuri. Victimă a propriei sale ideologii, Matei își trăiește mizeria inadaptabilității sale, drama unei întregi categorii de intelectuali, furată de mirajul filozofiei abisale.

Mitul aventurii gratuite, teoria ființelor excepționale sînt prezente însă și în piesa *Hanul de la răscruce*. Profesorul ratat, care ține să se sinucidă pentru a demonstra lumii libertatea de a renunța la viață, neconstrîns de nimeni, „nu din desperare, ci din bun simț", îl amintește nemijlocit pe Matei. La amîndoi eroii, fascinați de iluzia propriei lor superiorități, regăsim aceeași exaltare mistică de a subordona voinței lor, legile vieții și ale morții. Aceeași tentativă de depășire a destinului, același imn închinat nonsensului existenței. Plutește în jurul acestor personaje o umbră deznădăjduită și stranie, pe care autorul nu o îndepărtează, o cultivă chiar nemărturisit, în ciuda atitudinii critice pe care o adoptă față de ele. Dincolo de tarele pe care le poartă, aceste personaje păstrează amprenta unui spirit ascuțit, a unei ironii reci, un fel de umor al deznădejdii. Amîndouă aceste personaje au ușurința de a răspunde cu promptitudine tăioasă, cu un fel de batjocură, la adresa propriului lor destin și, bineînțeles, la aceea a interlocutorului.

Un amănunt comun pentru alte două personaje din dramaturgia lui Lovinescu: Fiul din piesa *Oaspetele din faptul serii* și Petru din *Citadela sfărîmată* rămîn orbi de pe urma războiului. Există această apropiere de destine și de mentalitate, ce se face simțită în replică. Ca o obsesie aproape îl urmărește pe autor nenorocirea definitivă a acestor eroi, ca și posibilitatea reeditării ei. Protestul emoționant împotriva unui nou flagel apare spus ca pentru sine, un fel de monolog interior: „Să nu li se mai întîmple și altora. Uneori îmi imaginez cum ar fi dacă toată lumea ar deveni oarbă. O lume de cîrtițe. Fără cîntece, fără soare, fără jocuri. Florile și pomii ne-ar fi mai departe decît visurile. Oamenii și-ar pipăi unii altora fețele, ca să-și dea seama dacă plîng sau dacă mai pot surîde. Cei meniți să se îndrăgească ar trece unul pe lîngă altul, necunoscîndu-se, așa cum trec alături pentru totdeauna stelele pe cer... să nu li se mai întîmple și altora" (Fiul din piesa *Oaspetele din faptul serii).*

Orbul în dramaturgia lui Lovinescu poartă, înăuntrul semnificației sale tragice, tumultul revoltei, intensitatea dragostei de viață. Cei doi eroi ai săi devin orbi și nu altcum infirmi, pentru a se pune în discuție simbolul celei mai groaznice nenorociri din cîte le aduce războiul, pentru a se striga protestul împotriva unei noi aventuri, prin gura celor mai lovite victime.

Altă dată, autorul în slujba aceleiași idei, transportă integral un personaj cu micul său bagaj de idei, dintr-o piesă într-alta. Luat din piesa *Oaspetele din faptul serii* și adus

www.cimec.ro

în concertul personajelor simbol din *Hanul de la răscruce*, „Bătrînul", expropriat de pămînt în vederea construirii unor obiective militare, își constată inutilitatea actuală a crezului său lucrativ și-l așteaptă, ca într-o nouă evanghelie, pe mesagerul veștilor salvatoare.

Pe de altă parte, femeile în opera lui Lovinescu se întîlnesc mereu pe aceleași coordonate. În general, se observă la ele o mare capacitate de dăruire, de dragoste, o inepuizabilă sete de viață. „Nu mai vreau să stau ca o schiloadă pe mal. Intr-o zi am să mă arunc în apa aceasta, să mă ia și pe mine cu ea", strigă fetița infirmă, maturizată de suferință și exasperată de singurătate, din piesa *Oaspetele din faptul serii*. Personajul, abia schițat în economia redusă a textului, zvîcnește interior dintr-o acută nevoie de eliberare, de irumpere către viață. De la tipătul acesta și pînă la convingerea conștientă și echilibrată a Irinei — eroina furată, o vreme, de năluca dragostei suprapămîntene a lui Matei —, drumul ni se pare drept. Legătura cu viața, nevoia de ancorare în realitate reprezintă singura rațiune care o ține pe Irina pe linia de plutire. „Dragoste și moarte? Nu, dragoste și viață", șoptește Irina, pentru ca altă dată, mai tîrziu, cînd cercul halucinant, neputincios al desperării lui Matei se strînge, să izbucnească: „Dar vreau să trăiesc, trebuie să trăiesc, trebuie să trăim și să facem în sfîrșit ceva adevărat".

Totdeauna în comparație cu bărbatul pe care îl iubește, femeia în teatrul lui Lovinescu își menține superioritatea morală, luciditatea. Este pentru partenerul său, reazim, tonifiant, îi insuflă încredere, îi comunică din potențialul ei imens de dragoste. Încă o dată, Irina se poate regăsi sub altă identitate, de data aceasta sub numele Logodnicei din *Hanul de la răscruce*.

*

Observăm o anumită luciditate în comportamentul acestor personaje. La acestea, la altele, la foarte multe din dramaturgia scriitorului se recunoaște ochiul rece, sigur, cu care Lovinescu își urmărește personajele și le coordonează perspectiva de desfășurare. Există o vizibilă preponderență a cerebralului asupra senzitivului, autocenzurarea elanurilor, ponderarea efuziunilor fiind proprii pentru modalitatea de expresie a personajelor lovinesciene. Nici Irina, personajul feminin cel mai realizat din toată dramaturgia sa, cu cea mai frămîntată viață interioară, cea mai sensibilă creație a autorului, nu face excepție de la această particularitate. În momentele decisive ale conflictului, atunci cînd lovitura de grație ar trebui să-i desființeze rațiunea, atunci tocmai, luciditatea sa funcționează cu mai multă îndemînare. Reacția Irinei în fața sinuciderii lui Matei, strigătul deznădejdii: „mincinosul", nu traduce atît durerea femeii care și-a pierdut dragostea, cît nemărginita decepție a femeii lucide, conștientă de trădarea a cărei victimă a căzut.

Scenă din „Hanul de la răscruce"

Momentul era dificil, se putea aluneca ușor pe panta lamentării afective, dar personajul se cheamă singur la ordine, redînd efectul cu atît mai dramatic.

Sub același semn al cerebralității, Matei își consumă drama, asistă treaz — de aici și tentația crescîndă a alcoolului — la propria lui descompunere, exhibînd cinismul, acolo unde ar fi trebuit să-și plîngă neputința. Actul sinuciderii, îndelung chibzuit, apare astfel,

www.cimec.ro

Scenă din „Citadela sfărîmată"

în primul rînd, ca o trădare față de Irina, dar în același timp înseamnă eliberarea din luciditate, fuga din fața propriei sale conștiințe.

Pe alt plan, Petru orb — cea mai gravă consecință o ideologiei lui Matei — nu face concesii laturii sentimentale a rolului, își supraveghează durerea și, necruțător în rechizitoriile sale față de Matei, își definește cerebral perspectiva viitoarei sale evoluții.

Sîmburele acesta de luciditate este din nou foarte prezent aproape la toți eroii simbolici ai *Hanului de la răscruce*. Echivalentul emoțional, care să cumpănească greutatea specifică a simbolului, lipsește. În așteptarea morții iminente, transformările interioare propuse de autor în psihologia personajelor se produc sub regimul deplinei lor lucidități, se consumă la rece sub imperiul cîtorva comandamente de ordinul filozofiei existențialiste, mistico-religioase sau cinice, sau conform legilor bunului simț. Frînîndu-le desfășurarea largă a sentimentelor proprii momentului implicat, Lovinescu își obligă personajele să pledeze prin argumente ce se adresează direct rațiunii și neglijează voit individualizarea lor prin elemente de ordin afectiv.

Despărțite aparent de moarte numai prin cîteva ore, detașate de inexorabilul situației, ca în slujba unei misiuni istorice, eroii *Hanului de la răscruce* deliberează și condamnă exemplar pe principalul vinovat al dezlănțuirii cataclismului.

Încă o dată se verifică, prin profilul psihologic al personajelor sale, primordialitatea factorului cerebral în procesul de creație al dramaturgului.

Aceeași dominantă a structurii sale intelectuale guvernează și mijloacele de expresie dramatică. Se înregistrează o anumită pondere în replică, o austeritate în exprimarea sentimentelor, o decență în rostirea adevărurilor grave, profunde. Emoția în teatrul său apare comprimată, densă, grea de sensuri, realizată cu economie de mijloace. Piesele lui Lovinescu obligă la receptivitate atentă, la reverență prin marea responsabilitate ce o dovedesc față de cuvîntul scris.

www.cimec.ro

Opera lui Lovinescu se mai recunoaşte însă după o anumită forţă satirică, după o tonalitate particulară în care aceasta se exprimă.

În piesele sale, de cele multe ori, adevărurile brutale, trecute prin perspectiva criticii şi prin filtrul ironiei, apar dilatate sub aspectul lor comic. Derizoria stăruinţă de a salva o platformă definitiv pierdută, pretenţia de organizare a aşa-numitei rezistenţe, laşităţile mic-burgheze sînt descoperite şi puse în lumina tare a ridicolului. Este incomodă pentru cei vizaţi, insuportabilă, îndemînarea minuţioasă cu care Lovinescu urmăreşte decrepitudinea şi prăbuşirea reprezentanţilor vechii mentalităţi. Concludente apar, astfel, hilara imagine a lui Dragomirescu, şeful „citadelei", a Adelei sau a lui Costică, sau a celor doi poeţi decadenţi din *Lumina de la Ulmi*. Dar, demascîndu-şi personajele în limitele unui ridicol sumbru, scriitorul evită şarja, îngroşările vizibile, îşi dozează cu sobrietate efectele comice. Teatrul lui Lovinescu nu incită plînsul în hohote, nu produce cascade de rîs, predispune însă la atitudine reflexivă, la dispoziţie interioară critică.

*

I se apreciază dramaturgului talentul de constructor, de bun tehnician în arta compunerii dramatice. Scriitor de teatru prin excelenţă, el simte organic necesităţile scenei şi îşi subordonează textul acestor rigori. *Citadela sfărîmată* şi *Hanul de la răscruce* sînt ilustrative pentru arta construcţiei dramatice a autorului. Două piese diferite, două formule diferite, conforme cu dinamica sufletească a personajelor, cu substanţa dramatică a fiecărei teme.

Deosebită de structura *Citadelei sfărîmate*, în care personajele sînt angajate în largi raporturi de evoluţie şi în relaţii de strictă interdependenţă, structura *Hanului de la răscruce* înfăţişează personajele ca într-un relief, luminate pe o singură faţă, aceea care le conferă valoare de simbol, implicate în conflict numai în funcţie de mesajul pe care îl poartă fiecare, nedeterminîndu-se unele pe altele.

Scenă din „Citadela sfărîmată"

www.cimec.ro

Aceste două piese atît de diferite ca formulă păstrează în construcţia lor aceeaşi logică internă, aceeaşi stringentă motivare, proprie artei lui Lovinescu în general.

În amîndouă piesele, creatorul de atmosferă izbuteşte. Tensiunea dramatică este continuu reînnoită, alimentată şi agravată de scurgerea timpului, element hotărîtor, de altfel, în arsenalul dramatic al scriitorului (în *Citadela sfărîmată*, pauzele în scenele grave sînt marcate de bătăile pendulei ; în *Hanul de la răscruce*, febra aşteptării, timpul pînă la inundaţia totală se calculează în ore).

Înlăuntrul citadelei pluteşte un aer stătut de dezagregare generală, în care personajele se mişcă apăsate de suspiciuni, de resentimente, urmărindu-se cu ură sau cu dispreţ, pregătind ascuns sfărîmarea citadelei, minînd-o subteran.

În *Hanul de la răscruce*, atmosfera încărcată de prevestiri funeste, de enigme şi de întrebări, tensiunea întinsă aproape pînă la demenţă, provocată de vestea izbucnirii unui război imaginar, pregăteşte dramei un fundal neguros, dizolvant, pe care neputinţa oamenilor de a se salva se proiectează cu şi mai multă violenţă.

Între expoziţii admirabil cumpănite, care creează atmosfera şi care prezintă toate personajele, prefigurîndu-le evoluţia, şi între finaluri care asigură perspective generoase sensurilor fiecărei piese dincolo de întîmplările sumbre ce s-au consumat în scenă, dramaturgul organizează în forme interne diferite materialul dramatic ce-i stă la îndemînă.

În *Citadela sfărîmată* momentele dramatice puternice se reflectă în conştiinţa tuturor personajelor aproape, prinzînd în tumultul lor o mare amplitudine. Hotărîrea lui Petru de a pleca pe front declanşează în întreaga familie reacţii diferite, deschizînd în sînul familiei, lanţul ipocriziilor şi al minciunii.

Avînd în mînă destinul unui număr impresionant de personaje, urmînd să le asigure un regim de egală importanţă, autorul foloseşte legile simetriei în construcţia dramei, opunînd în conflict două mari categorii de personaje.

Aceleaşi principii operează şi asupra personajelor simbol din *Hanul de la răscruce*, aplicarea lor făcîndu-se de data aceasta direct în structura lor intimă. În această piesă personajele îşi trăiesc drama independent, momentele de tensiune fiind provocate de o acţiune exterioară, convenţională. Prăbuşirile şi înălţările nu angajează relaţii laterale, transformările rămînînd circumscrise înăuntrul personajelor. În accente de rară vibraţie dramatică, fiecare personaj, în fîşia de lumină a reflectorului, îşi mărturiseşte pentru sine noua faţă pe care şi-a descoperit-o înaintea morţii. Vălurile enigmatice cad, falsităţile dispar, marile certitudini se clatină.

„Oameni, unde sînteţi ?" strigă Femeia ce părea desprinsă definitiv de viaţă, înnebunită de pierderea fiilor ei. „Are vreo valoare banul dacă ai cunoscut bucuria de a ajuta pe alţii ?" întreabă Hangiul, care îşi făcuse din avere suprema raţiune. „Doamne, nu cumva greşeşti ?" îndrăzneşte să articuleze, înainte de a-şi da sfîrşitul, Călugărul îmbătrînit în credinţă. Sînt numai cîteva din întrebările pe care le ridică piesa, întrebări puse de dramaturg parcă direct spectatorului, neţintind atît să-l emoţioneze, cît să-l îndrume la meditaţie şi reflecţie.

Îndeosebi cu această ultimă piesă, autorul se refuză mijloacelor cunoscute de realizare a emoţiei dramatice, consideră depăşit stadiul de provocare a „efectului" prin specularea laturii afective a situaţiilor şi încearcă să lărgească căile de acces la spectator, solicitîndu-l cerebral, făcînd apel la puterea lui de receptivitate pe plan intelectual, forţîndu-l la analiza lucidă a faptelor prezentate în scenă.

Fireşte, este un început, cu toate lacunele şi imperfecţiunile proprii începuturilor. Dar este o încercare îndrăzneaţă, o experienţă care, nu numai că nu cere „închiderea laboratorului", dar îndreptăţeşte aşteptarea unor noi şi meritorii căutări.

www.cimec.ro

RADU COSAȘU

Piesa într-un act: primi pași pe un drum mai bun

M-aș bucura să mi se acorde plăcuta libertate de a nu face, în introducere „teorii" — „teoria piesei într-un act", „teoria genului scurt în teatru", referiri pînă departe, entuziasm (cu abstractizările și generalizările de rigoare) față de maeștrii genului, cerințe, legi, citate. Din două motive, fundate pe teama de ridicol, teamă atît de proprie omului tînăr, cît de cît sensibil. În primul rînd, e ridicol să te învîrtești în abstracții cînd discuți despre un asemenea lucru, viu, dinamic, supus celor mai libere mișcări ale inspirației, solicitînd atît de vehement discuția „pe concret" — ca piesa într-un act. În al doilea rînd, e ridicol să pornesc de la Cehov și de nu mai știu unde, pentru a discuta despre promițătorul, oricît de promițătorul nostru concurs „Vasile Alecsandri". Clasicii pot fi invocați și prin tăceri.

Ca să fiu sincer, știu că nu cer prea mult cititorului, știu că va accepta, căci o lungă practică a vieții noastre artistice și culturale l-a condus la o preferință acută pentru concret — și e de înțeles.

Mai mult nu cer, și mă supun — imediat — cerințelor zilei. Să stabilim de la bun început că piesele premiate în cadrul concursului [1] se petrec în zilele noastre, în realitatea noastră, între oamenii noștri, fiind deci, fără să mai complicăm, de actualitate.

Oricît de generală și de stîngace pare afirmația, ea va mulțumi, cred, pe mulți; există încă pe alocuri o prejudecată, după care a aduce pe scenă vorba sau acțiunea, cu privire la întovărășiri, recoltă, ședințe de partid, înseamnă a fi actual. Undeva, în lumea marii literaturi, în concernul criticii noastre, se pare că există clarificări și precizări în problemă; dar aici, în lumea modestă a pieselor într-un act, în literatura dramatică destinată, la drept vorbind, scenelor mărunte ale căminelor culturale și ale ansamblurilor sindicale, punctul *acesta* de vedere asupra actualității e, din păcate, încă frecvent.

De aceea, din acest punct de vedere să spunem că concursul s-a soldat satisfăcător. S-ar părea că există pînă și o proporție justă între mediile oglindite, corespunzătoare realității oferite de recentul recensămînt: patru dintre piesele premiate sau menționate *(Tîrgul inimilor, Nunta Ioanei, Fanfara* și *Nemaipomenita furtună)* se petrec în lumea rurală, două *(Răsfățații* și *Umbra)* în mediul muncitoresc, una *(Peștera)* — în lumea intelectualilor, aceasta redusă însă ca număr și spațiu.

Pentru un public care acum deschide ochii bine la luminile scenei — și mai ales pentru un asemenea public nou, abia inițiat, s-a organizat concursul — piesele premiate vor fi interesante, chiar și numai mulțumită faptului că apar oameni și situații care-i sînt fami-

[1] *Peștera* de Ștefan Tita; *Nemaipomenita furtună* de Mihail Davidoglu; *Tîrgul inimilor* de T. Vornic; *Fanfara* de Sütö András; *Umbra* de Ferencz Laszlo; *Răsfățații* de Teodor Mănescu și Silvia Andreescu; *Nunta Ioanei* de Valeriu Luca.

www.cimec.ro

liare, apropiate. Știind ce complicat e drumul înțelegerii artei, faptul acesta — prea puțin important, la alt nivel de înțelegere — atîrnă, în cazul nostru, foarte greu. Pe urmă, dacă ne gîndim bine, față de producțiile „într-un act" din alți ani, acestea sînt realmente superioare și rezervele care se pot face, apar de la un punct mai ridicat decît înainte. E imposibil să detașezi judecata de aceste realități : publicul căruia se adresează, la noi, piesa într-un act, nivelul de la care s-a pornit.

Celui care vrea însă să privească nuanțat și dens chestiunea „actualității",[1] celui care vrea să privească în perspectivă dramaturgia noastră într-un act, încrezător în ea și în capacitățile publicului, o lectură a pieselor îi face clară o cu totul altă dispoziție a problemelor decît mediul, origina socială a eroilor și ceea ce urmează pe linia aceasta. Cu excepția *Fanfarei* și oarecum a *Răsfățaților* — celelalte piese sînt preocupate în exclusivitate de ceea ce am numi, foarte general, relațiile de dragoste. Concret, lucrurile se desfășoară ori înainte de o căsătorie, ori după ; înainte de căsătorie cei doi tineri au de învins obstacole ideologice ca prejudecățile naționale sau neîncrederea unora dintre țărani în colectivă ; după căsătorie se redeschide problema celui de „al treilea", cu particularitatea că „acesta" a fost în viața „ei" și înainte. Simplific cu bună știință și mai ales cu o anumită duritate pentru a face cît mai clară artificialitatea acestui criteriu al „mediului", al „viziunii sociale". E evident, oricît de aspru am redat liniile mari ale pieselor, că aprecierea actualității acestor piese nu se poate face decît urmărind ce le preocupă și nu unde se desfășoară. Căci, ciudat, tocmai cadrul, mediul care le-ar conferi, în virtutea consemnului amintit, actualitatea, e una din laturile cele mai slabe ale pieselor noastre.

Dar am simplificat dur liniile mari ale pieselor și pentru a evidenția cît de obsedați au fost autorii lor de această chestiune etern omenească, capabilă, desigur, în orice loc, să susțină interesul spectatorului.

Căci dacă salutăm ceva cu plăcere în acest concurs „Vasile Alecsandri", pe care, de altfel, l-am și numit promițător, este tendința spre oglindirea unor probleme de o substanță umană mai densă. În ciuda unei deficiențe generale (caracterul, deocamdată, ilustrativ al tratării problemelor), în toate piesele e un ton nou — datorat fondului mai bun, mai bogat de sensibilitate, din ce în ce mai familiar dramaturgiei noastre într-un act. Nu sîntem dintre acei care socotesc apariția „dragostei" într-un text dramatic ca semn și resort imediat al umanizării ; și nici elogiul „tematicii" nu ne atrage. Dar, în cazul nostru, *în condițiile date*, în lumina acelor realități de care am amintit — tendința aceasta merită subliniată, pentru că de la tematică, ea poate trece și va trece cu siguranță la eroi, la viața însăși a piesei. Diferențierea didacticistă, prea puțin simpatică — tematică, eroi — e impusă totuși de situația actuală, reliefată și de concurs. Deocamdată se percep mai bine problemele în general (ca, de pildă, cazul cel mai semnificativ, în *Răsfățații* — o chestiune acută de educație comunistă : pericolul superficialității al parazitismului, răsfățului pentru fiii muncitorilor bătrîni, care au azi asigurate condiții de viață superioare părinților lor).

Complicațiile pornesc din altă parte, dar n-au de ce să ne sperie, pentru că sînt primii pași ai „piesei într-un act" pe un drum mai bun.

Un singur sentiment omenesc mai revine atît de stăruitor ca dragostea, în piesele noastre : mînia, cu urmarea ei firească, bătaia. Cu excepția *Fanfarei* — în toate celelalte, oamenii se bat în lege. În *Peștera*, Adam „e gata să-l sugrume" (indicația autorului) pe Vincențiu. În *Răsfățații*, bătrînul Grigore e rănit grav, deși nu pe scenă. În *Nunta Ioanei*, Ion „se repede pe neașteptate, la Zamfira, soția sa, o trîntește la pămînt" și zice : „Ți-a

[1] Citez în această problemă, articolul lui Lucian Raicu—„Delimitări" („Viața Romînească", nr. 3/1957) cu puncte de vedere extrem de interesante în privința raportului realitate — actualitate — operă. Actualitatea ar constitui-o problemele zilei de azi, stările acute ale conștiinței noastre, azi ; o deplasare e necesară de la opera-frescă, de reconstituire totală a epocii, la opera prin excelență problematică, „surprinzînd un moment de tensiune, o dramă revelatoare, decisivă în formarea conștiinței omului de astăzi". Oricît de departe sînt piesele noastre într-un act de nivelul acesta de viziune, le-am citit și judecat, împărtășind părerile din „Delimitările" lui Lucian Raicu.

www.cimec.ro

ıntrat în cap că eşti muiere slobodă ? Na, slobozenie ! Na, colectiv ! Şi tovărăşie ! Şi peţit ! Şi adunare !" În *Nemaipomenita furtună*, tatăl sare la fiu, „săltînd odată ciomagul care sta ıezemat de vatră, îl roteşte deasupra capului cu un puternic: La lup, mă, la lup ! şi se azvîrle asupra lui Mihai". Nu mai înşir nenumăratele reacţii imediate ale eroilor de genul : „Cum ? Iar Gheorghe ? Iară-mi stă în cale ? (se repede la scurtătura de după uşă, o smulge şi dă să iasă prin uşa din fund). Mă duc după el şi-i crăp capul" — (Culiţă din *Tîrgul inimilor)* ; idem Ion din *Nunta Ioanei*, urlînd că-şi va ucide duşmanul cu toporul sau Orbán din *Umbra* care-l ameninţă pe iubitul fetei sale că — dacă îndrăzneşte să apară, împreună cu taică-său pe aci — „dacă-şi arată obrazul pe aici, am să-i învăţ eu minte, de o să-mi pară rău pe urmă şi mie". Impulsurile la omor, la loviri sînt abundente. Sînt frapat nu în numele puritanismului, pe care îl suspectez întotdeauna. Sînt frapat de monotonie. Cunosc bătăi de mare frumuseţe artistică — să amintesc finalul *Morometilor*. Dar nu înţeleg ce asigură violenţele din *Nunta Ioanei* sau *Umbra ?* Profunzimea eroilor ? Forţa lor ? Din violenţele acestea n-a răsărit decît un tip care, ce-i drept, face vogă în piesele într-un act : e tatăl sau soţul — despot, comandant, dictator în familie. Lucrat cu mai multă sau mai puţină finete — „tipul" ni se impune totuşi ca un fel de tic dramatic. Se caută o tensiune ? Apare un tată, îndeobşte tată, Orbán, Grigore, Ion sau badea Isac — muncitor sau ţăran, nici aici nu contează mediul, om respectat de toţi, dar a cărui autoritate şi ale cărui prejudecăţi copleşesc pe cei din jur. De aci, conflict, plînset, ameninţări, bătăi, în gradaţie monocordă. Forţa eroului, atîta cît e, e lipsită de spontaneitate, oricît ar da pumnul şi ameninţarea altă impresie, se simt elaborarea, confecţionarea dinafară, plecarea de la o generalitate, care nu asigură încă arta.

*

Poate că, după toate acestea, nu va fi nevoie să insist prea mult pentru a arăta de ce preferinţele mele merg către *Fanfara* lui Sütö András. Trimisă la concurs sub pseudonim, pieseta nu m-a înşelat, aparţinea, evident, lui Sütö ; e verva şi simplitatea lui, ochiul lui deschis atent asupra realităţii, relatînd sigur şi spiritual. O situaţie clară, de efect excelent, din care nu se stoarce mai mult decît e necesar : tovarăşul Bagonics de la sfatul raional dă dispoziţii severe în comune ca secerişul să fie început numai şi numai în sunetele grandioase ale fanfarei. Bagonics e un birocrat cu automatisme psihice şi verbale delicioase, obsedat de menţinerea prestigiului său ridiculizat la tot pasul de bunul simţ cu care acţionează ţăranii normali. Fanfara pompierilor de la raion nu poate veni în Dombău, satul unde Bagonics urmează să-şi ţină discursul festiv. Bagonics urlă că munca cu fanfara e sabotată şi cere la Dombău, telefonic : „Ascultă, tovarăşe Gábor, există pe la voi vreo fanfară, ceva ? Da, fanfară ! Numai cor ? Şi unde se află la ora actuală ? În sat ? (Candizi, oamenii au plecat la seceriş, fără să le pese de fanfară — *n.n.)* Bine, să-i aduni imediat... Nu se poate ? Ce înseamnă asta ? Dumneata ce crezi, cum am izgonit noi pe rege ? Cum am învins noi toate greutăţile ? Ei, atunci ce te mai văicăreşti ?"... La Dombău, află că oamenii au plecat la seceriş, fără să-l aştepte. E revoltat : „Ştii ce-i asta ? Un sabotaj ordinar. Voi sabotaţi însemnătatea politică a secerişului. Spune-mi cine i-a instigat pe oameni ? Cine a fost motorul acestei acţiuni duşmănoase ?" Decide : „Toboşarul să bată imediat toba în sat, precum că în faţa Sfatului se ţine adunarea festivă de deschidere a bătăliei secerişului. Curierul să adune imediat de pe cîmp cei mai buni reprezentanţi ai ţărănimii sărace şi mijlocaşe, care să ia parte în calitate de delegaţi la adunarea festivă, urmînd ca apoi să transmită celorlalţi ideile principale ale discursului meu". Bagonics e tot ce a dat mai pregnant, ca erou, concursul „Vasile Alecsandri". *Fanfara* lui Sütö e na-

www.cimec.ro

turală, actuală, la locul ei — nu caută profunzimi false, nu fuge după complexități snoabe, nu caută subtilități acolo unde nu sînt.

*

Să subliniez, pentru nota ei aparte între piesele concursului, *Nemaipomenita furtună* a lui Mihail Davidoglu. Și în cazul *Nemaipomenitei furtuni*, cadrul e exterior dramei, tot mediul acela ciobănesc, cu adausul întovărășirii e forțat și „adus" pentru a favoriza efortul dramaturgului spre poezie și sugestie ; dar nu pot să nu remarc că totuși *Nemaipomenita furtună* e singura lucrare din concurs în care se caută cu îndîrjire atmosfera, plasticitatea imaginii dramatice, poemul, gestul — atît de necesare pieselor acestora de concentrare maximă. Reîntîlnim vechea pasiune a lui Davidoglu pentru eroii viguroși, tăiați în piatră, înfruntîndu-se decisiv, în încleștări care le solicită mai ales orgoliul, demnitatea. Verona e gata să-și lase soțul, Mihai Ciorogariu, pentru omul pe care l-a iubit dintotdeauna, Vasile ; relațiile Verona—Mihai se desfășoară fără menajamente, în lumini — ce s-ar vrea — de fulger și tăceri de catran ; plutește peste eroi, permanent, aspirația creatorului lor de a atinge marele tragic, în gesturi patetice și expresie largă, de incantație.

E însă undeva o limită întrecută, și mi se pare că o găsesc în limbajul abundent literaturizat, încărcat, în replica cu perioadă prea vizibil elaborată, cam greoaie, și care deseori atentează cu succes la efortul larg al lui Mihail Davidoglu spre drama de rezonanță și sugestie dramatică.

*

Ciudat, piesele noastre într-un act sînt parcă scrise cu prejudecata că nu pot fi profunde ; e păcat, pentru că avem suficiente probe contrarii, chiar printre ele, printre ideile și replicile lor. Totuși, de aci vine probabil caracterul lor ilustrativ. *Umbra* lui Ferencz László e o ilustrare a persistenței prejudecăților naționale între două familii — Oprea și Orbán. Schemă clară : Borka lui Orbán îl iubește pe Radu al lui Oprea ș.a.m.d. Tații vor avea în cele din urmă o explicație ; finalul nu are nimic comun cu *Romeo și Julieta*, desigur.

Ca observație generală, definitorie pentru sistemul de ilustrare al dragostei — nucleu, cum am mai spus, al majorității subiectelor : dragostea se declară și, după aceea, urmează obstacolele, părinții, prejudecățile. De obicei, obstacolele sînt învinse, ceea ce dovedește explicit puterea și frumusețea dragostei.

Sînt însă ilustrații — aparent — mai subtile, mai bine „făcute". Firește, toate piesele sînt străbătute de optimism și încredere. Dar în *Peștera* — „optimismul", „dorul de viață" nu mai sînt, cum se spune „un fir roșu invizibil care trece de la un cap la altul al piesei", ci se concretizează, aș spune, se explicitează, fără nimic figurativ. Adică, pur și simplu, cei trei eroi sînt blocați în peștera unde fac cercetările lor geografice, sînt amenințați de primejdia unor explozii, ba chiar de asfixie. Situația e : viața sau moartea la propriu. E axiomatic că, în situații capitale, care angajează ființa umană în totalitatea ei, nimic nu e mai deplasat, mai neconvingător, mai capabil de ratarea emoției ca fraza, fraza larg explicativă, fraza frumoasă, generoasă, rotundă, visătoare etc.

În *Peștera*, tiradele, mărturisirile, explicațiile sufletești, sincerițăile — toate gravitînd în jurul vieții, fericirii, dragostei — sînt torențiale. Bălașa, soția lui Adam, a fost iubită de Vincențiu, care găsește cu cale ca, în peșteră, în timpul lucrărilor, profitînd de absența lui Adam, să-i reamintească vechea dragoste ; aceasta sună așa :

Vincențiu (aproape brutal) : „Și totuși m-ai iubit așa cum eram ! Și acum, acum de ce încerci să te minți, de ce încerci să-ți înăbuși zvîcnirile inimii ? (Scurtă pauză, alt ton.) Vino, iubito, ne cheamă atîtea amintiri !"

www.cimec.ro

Bălaşa îl respinge („Amintirile mă cutremură şi mă scîrbesc!"), se luptă pentru a scăpa din braţele lui; Adam îl surprinde, sare pe el şi „e gata să-l sugrume". Bălaşa îl opreşte categoric, îl asigură (luptîndu-se cu sine): „Eu nu-s decît a ta şi a copilului tău". Adam îl întreabă pe Vincenţiu: „De ce ai venit să-mi zdrenţureşti fericirea? Spune, de ce ai venit?"

În sfîrşit, totul culminează cu blocarea celor trei, literalmente îngropaţi de vii, în peşteră; au fost nu ştiu cîte bubuituri pe scenă, nu ştiu cîte tentative de scăpare, şi, după fiecare, soarta lor a devenit mai cumplită. Dar, după fiecare bubuitură, Bălaşa şi Adam au exclamat ori că vor să trăiască, ori că se iubesc mai puternic ca niciodată, ori că acum se cunosc mai bine ca înainte.

Două racile decurg din insuficienta capacitate a unora dintre autorii noştri de a crea un flux dramatic puternic şi dens în spaţiul unui act: abundenţa explicaţiilor între eroi şi precipitarea acţiunilor. Neputincioasă, prea puţin expresivă, imaginea dramatică, prea mult „elaborată", are nevoie undeva, de un sprijin, de o dezlegare forţată care s-o ducă spre un final, nu mai puţin „făcut". Aşa apare explicaţia, momentul în care autorul îşi pune eroii să se „tălmăcească". Explicaţia se calchează perfect pe problema ilustrată, e un mijloc foarte comod de a „ilustra". De pildă, în *Umbra;* Oprea, (muncitorul romîn) îi va lămuri lui Orbán (muncitorul maghiar) anihilînd tensiunea dintre ei:

„...A trebuit ca feciorul să-mi deschidă ochii. Să văd că una e vina noastră: eu am tăcut aci, tu ai tăcut acolo. Deşi au fost destui care şi aci şi dincolo au dat piept cu ticăloşii, chiar cu riscul vieţii lor..."

Nu insist nici pe citat, nici pe idee. Mi se pare însă semnificativ că în *Fanfara, Neamaipomenita furtună, Tîrgul inimilor* (o piesă foarte corect condusă) — „explicaţia" e evitată printr-o anume forţă interioară a imaginii, a situaţiei.

Desigur, forţarea explicaţiei nu se poate face fără precipitarea acţiunii. Nu e numai lipsă de meşteşug. Sînt piese într-un act, schingiuite; lucruri care ar fi trebuit să se desfăşoare în trei acte, cu un joc mai complicat, mai intens, cu o urmărire mai detaliată a caracterelor, a psihologiilor, autorii se încăpăţînează să ni le expedieze într-un act, concurînd la „Vasile Alecsandri". Totul împinge astfel spre schematismul ilustrativ, spre explicaţia fugară şi salvatoare, spre simplificarea psihologică, şi, nu mai puţin grav, spre replica pompoasă, cuvîntul „mare" şi banalizat. E cazul *Răsfăţaţilor* — acţiune şi eroi, sufocaţi într-un act, pretinzînd, atît de evident, spaţiu mai larg, respiraţie mai lungă. Să remarc din nou omogenitatea situaţiei din *Fanfara,* logica ei perfectă de „act".

Nu ştiu de ce, în final, fără să-mi reneg introducerea, vreau să-i aduc un uşor amendament, amintind cîteva cuvinte ale lui Diderot, cu privire la schiţa în pictură, dar care m-au obsedat, scriind aceste rînduri despre piesele într-un act:

„Schiţa are de obicei o flacără pe care tabloul n-o are. Ea exprimă clipa în care artistul e străbătut de pasiune, verva lui pură, fără acea rigiditate pe care reflecţia o imprimă întregului; este sufletul însuşi al pictorului care se risipeşte liber pe pînză"... Toate acestea ar fi atît de bine să aparţină pieselor noastre într-un act: imaginaţia — neîmpleticită în explicaţii, precipitări, forţări, — să se mişte liber în piese de fantezie, de vervă, poezie şi maximă sugestie, hrănite din flacăra unei inspiraţii care, s-o spunem şi noi, nu are amplitudinea piesei de dimensiuni, dar este îmbogăţită de aceeaşi realitate generoasă a timpului nostru.

www.cimec.ro

*PAUL ALEX. GEORGESCU

Tirso de Molina

Împărțit între îndeletniciri atît de deosebite ca acelea de călugăr și autor dramatic, fire originală și ciudată, adăpostind sentimente complexe, ca veselia amară și exuberanța sarcastică, figură de penumbră, învăluită într-un pseudonim bucolic și ascunzînd probabil și alt secret, mai adînc și mai grav, Tirso de Molina este, hotărît, un personaj puțin obișnuit — chiar pentru Spania secolului al XVII-lea.

La fel de puțin obișnuit a fost și destinul operei sale. În cursul a trei secole de existență, piesele lui Tirso au cunoscut întîi succesul și elogiile, apoi indiferența și uitarea. La începutul secolului al XIX-lea, odată cu întoarcerea romantică spre trecut, numele lui Tirso a reintrat în circulația literară. De atunci, tot mai mulți i-au „redescoperit" opera. A apărut un fel de sectă critică, „tirsiștii" entuziaști care au răscolit arhivele și au proclamat noi adevăruri despre enigmaticul autor. Nu au lipsit, desigur, înțelegerea greșită și lauda neconvingătoare, dar procesul de cunoaștere era pornit și piesele lui Tirso au devenit din nou populare. Astăzi, ele se bucură de o temeinică și înaltă prețuire. Publicul și critica deopotrivă le așează pe aceeași treaptă cu marile creații ale lui Lope de Vega și Calderón de la Barca. Echivalență deplin îndreptățită, deoarece Tirso de Molina, inferior lui Lope ca inventivitate și lui Calderón ca adîncime filozofică, îi depășește în schimb pe amîndoi prin pătrundere psihologică, prin forță satirică și prin perfecțiunea formei. La acestea, trebuie să mai adăugăm meritul lui Tirso de a fi creat un personaj cu faimă și semnificație universală, întrupare a seducției și aroganței, a îndrăznelii și voluptății, a viciului și revoltei. E vorba de nemuritorul don Juan, chemat pentru prima oară la viață de Tirso de Molina în drama intitulată, în gustul vremii: *Înșelătorul din Sevilla și invitatul de piatră*. O serie glorioasă de autori — Molière, Goldoni, Byron, Lenau — a mers pe urmele lui Tirso, fiecare din ei descoperind în personajul seducătorului noi — și uneori neașteptate — posibilități. Astfel, odată cu trecerea timpului, eroul spaniol a dobîndit independența și pregnanța marilor figuri literare, devenind egal, ca valoare simbolică, cu Faust, Hamlet sau Don Quijote.

Pentru a defini poziția și caracterele teatrului lui Tirso de Molina se spune de obicei că el continuă pe Lope și vestește pe Calderón. Formulată astfel, caracterizarea fixează — exact — situația lui Tirso „la mijloc de drum", „la răscruce de veacuri", dar pare a atribui operei sale un caracter imitativ și o importanță minoră — ceea ce nu mai e exact. Dimpotrivă. Tocmai datorită poziției mediane, tocmai din cauza interferenței și jocului încrucișat de influențe, opera lui Tirso — credem noi — e mai interesantă decît aceea a iluștrilor săi contemporani, mari dar simpli. Într-adevăr, în timp ce în piesele lui Lope de Vega și ale lui Calderón de la Barca, triumfă ușor, fără dramă, un singur

www.cimec.ro

element, ascensiunea sau declinul, reflectat direct și aidoma, în felul oglinzii, Tirso găzduiește în el două epoci, reunește două tendințe, se împarte între două chemări. Înlăuntrul lui se dă lupta — patetică — dintre magnifica revărsare de viață a Renașterii și încărcata, rafinata răsucire de suflet a barocului. Iar opoziția aceasta nu era, în fond, decît o formă — artistică — de manifestare a marelui proces istoric prin care Spania trecea de la grandoarea stăpînirii și cuceririlor lui Filip al II-lea, la decadență.

Tirso de Molina cunoaște îndeaproape, prin experiență personală, această trecere din care scoate substanța și temele operelor lui. El trăiește între anii 1584 și 1648, în timpul celor trei Filipi. Copilăria și adolescența și le petrece în ultimii ani ai domniei lui Filip al II-lea într-o Spanie care se păstra imperială, dar devenise sumbră și apăsătoare. Între zidurile reci ale Escorialului, posomorîtul monarh îmbrăcat în negru se îndărătnicea neînduplecat, cu desperare, să întrețină ceea ce nu mai era decît prelungirea silnică a grandorii... Formele șubrede și întunecate ale măreției ascundeau tot mai greu amărăciunea înfrîngerilor din Flandra, aberațiile fanatismului religios, intriga și crima de stat, sărăcia amenințătoare... „Pe legea mea", exclama Cervantes într-un sonet celebru, „această măreție mă 'nfioară". Sfîrșitul domniei lui Filip al II-lea părea un model neîntrecut pentru o dramă teologală — pe tema fatalei damnațiuni divine — dramă pe care Tirso o va și scrie mai tîrziu, intitulînd-o *Osîndit pentru necredință.*

Tirso de Molina

După moartea lui Filip al II-lea, decadența se arată pe față, în felurite chipuri: favoriții regelui risipitori și lacomi, nobilimea parazitară, cei trei sute de mii de călugări, expulzarea maurilor și răscoala Cataluniei. Începe acum — odată cu pierderea Flandrei și Portugaliei — procesul de dezmembrare a imperiului în care soarele nu apunea niciodată. Moravurile aristocrației erau un amestec ciudat de bigotism și libertinaj, care chema, prin el însuși, satira. Tirso profită din plin de abundența materialului. Excesele smereniei din timpul nevolnicului Filip al III-lea — cel cu nenumărate șiruri de mătănii — îl determină să scrie *Marta cea evlavioasă,* strălucită ridiculizare a prefăcutei cuviosii, după cum goana după plăceri din timpul galantului Filip al IV-lea — cel cu nenumărate șiruri de fii naturali — îl îndrumează direct spre tema lui Don Juan. Cazurilor mai puțin grave — logodnice abandonate, căsătorii silite — Tirso le face loc în comediile de „mantie și spadă".

Și, totuși, în ciuda decadenței claselor stăpînitoare, a statului, poporul, prin soldații și artiștii străluciți din secolul de aur, dovedea o generoasă vitalitate, vitejie și îndrăzneală, talent și putere de creație nepieritoare. Tirso de Molina s-a plecat cu dragoste și înțelegere asupra vieții poporului spaniol: colorată, exuberantă, pătimașă. Nici un autor al vremii nu a dat personajelor de oameni simpli, de rînd, mai multă poezie și umanitate decît „sarcasticul" Tirso.

Aceasta ne arată cît de adînc realistă este opera lui Tirso. Tendințele timpului și antagonismele sociale au pătruns dincolo de temă și de simpla descriere, modelînd atitu-

www.cimec.ro

dinile sufleteşti ale autorului, viziunea lui despre viaţă. Teatrul lui Tirso e istorie interiorizată. Contrastele dinafară s-au tradus înlăuntrul spiritului său prin oscilaţia dintre indignare şi entuziasm, prin dedublarea intenţiilor, printr-un spor de luciditate. Ele au favorizat adîncirea în sine şi au accentuat sentimente, atît de caracteristice dramaturgului, ca maliţiozitatea şi prefăcuta naivitate. Astfel s-a format chipul lui Tirso, aşa cum îl cunoaştem din comediile lui: privirea ascuţită, zîmbetul ironic, gîndul iscoditor, vorba hazlie sau muşcătoare.

*

Calităţile acestea au primit adesea accentul amar al revoltei, datorită împrejurării personale pe care am numit-o „al doilea secret", primul fiind folosirea pseudonimului literar de „Tirso de Molina". Numele adevărat al dramaturgului era Gabriel Téllez, iar secretul se referea la originea lui: se pare că Tirso a fost fiul nelegitim şi nerecunoscut al ducelui de Osuna. Există, în această privinţă, numai jumătăţi de probe şi prezumţii: concordanţa lor este însă impresionantă: notaţia din registrul de botez, ştearsă dar — după Blanca de los Rios — descifrabilă, aluziile contemporanilor, printre care Cervantes şi Lope de Vega, pasiunea cu care Tirso a apărat sistematic cauza copiilor fără nume, în sfîrşit, vehemenţa atacurilor lui împotriva nedreptăţii legilor sociale... Cu o satisfacţie intens personală, stăruie Tirso asupra vanităţii nobleţei şi asupra egalităţii oamenilor în faţa naturii şi a morţii.

Cerul, ce deosebire
Pus-a-ntre şerb şi senior
Încît orice domnişor
are nasu-aşa subţire?

Nobil şi clăcaş pe lume
Deopotrivă vin ţipînd
Şi asemenea plîngînd
Cad în hăul fără nume

Sceptrul regesc şi toiagul
Sînt egal supuşi puterii
sorţii. Ducii, cavalerii
duhu-l dau ca şi iobagul.

Despre celelalte împrejurări ale vieţii lui Tirso avem ştiri puţine şi care mai mult reliefează decît risipesc umbra existenţei sale. Ştim că studiază teologia şi filozofia la Universitatea din Alcalá de Henares, dar nu cunoaştem nimic despre felul tinereţii lui. Deopotrivă de bine ne-o putem închipui pătimaşă şi aventuroasă sau îngîndurată şi amară. Mai ştim că vine de tînăr la Madrid. Începe să scrie comedii şi intră în ordinul călugărilor mercedari. Aici din nou rătăcim în nedumerire şi ipoteze. Ce l-a putut împinge spre rasa monahală pe omul cel mai puţin pătruns de misticism şi cel mai ostil prejudecăţilor clericale? Urmarea unei aventuri, dezgustul produs de invidia şi atacurile confraţilor sau, poate, pur şi simplu, teama de mizerie? După călugărire, Tirso locuieşte mult timp la Toledo, e trimis pentru doi ani în America spaniolă, ocupă funcţia de confesor, istoric şi predicator înlăuntrul ordinului. Între timp, continuă să scrie piese, iar piesele lui ironizează moravuri, supără persoane. Aşa de bine, încît Consiliul Castiliei, sezisat de un denunţ, decretează exilarea autorului din Madrid, pentru că — spune protocolul hotărîrii — „provoacă scandal prin comediile sale prea lumeşti şi corupe prin exemple ispititoare şi primejdioase". Decretul nu l-a putut însă împiedica să scrie mai departe. Îi apreciază piesele Lope, care îi dedică o comedie şi, mai tîrziu, Calderón care îl apără cu convingere de acuzaţia imoralităţii. Către sfîrşitul vieţii, Tirso locuieşte la Soria, probabil în mai multă linişte. Nu ştim cum a murit şi nici cum s-a pregătit de moarte.

*

Mult mai bine cunoscută decît viaţa lui Tirso de Molina ne este cariera lui literară. În anul 1621, el publică trei comedii, unite — aşa cum era gustul vremii — prin

www.cimec.ro

poezii şi prin diferite povestiri. Personaje şi întîmplări galante, ecouri din Bocaccio, culori somptuoase, retorica alternînd cu ironia şi în genere atmosfera Renaşterii italiene, iată ce găsea cititorul în acest prim volum. Al doilea, în acelaşi gen de „miscellanea", apare în 1635 sub titlul *Folositoare desfătări* şi aduce altă atmosferă şi alte procedee: reculegere demnă, depărtare de temele profane, piese religioase şi nuvele „romantice", ambele pline de dinamism şi contraste bizare, stilul supraelaborat. E vremea barocului şi cele două volume arată în concret ce înseamnă trecerea de la bucuria triumfătoare a vieţii pămînteşti la frămîntarea gîndurilor împărţite între pompa exterioară şi îngrijorările transcendente.

În acelaşi timp şi în aceleaşi limite se înscrie şi opera lui dramatică. Cititorul modern nu se poate sustrage, de la început, unui sentiment de admiraţie, pricinuit de proporţiile şi măiestria creaţiei lui Tirso. Între anii 1627 şi 1635 apar cinci volume cuprinzînd şaptezeci şi opt de piese dintr-un total de trei sute, cîte se pare că a compus autorul. Comedii, drame istorice, piese religioase, toate sînt în versuri, iar forma lor depăşeşte, ca desăvîrşire, tot ce s-a scris pentru teatru în „secolul de aur". De multe ori, abilitatea ajunge pură virtuozitate... Piesele sînt scrise în sistemul dramatic al lui Lope de Vega, potrivit căruia rostul şi menirea teatrului stau în oglindirea iscusită, artistică a adevărului şi în îndreptarea moravurilor. O poziţie realistă şi combativă, am spune astăzi. Tirso a formulat aceste principii de artă dramatică cu verva şi culoarea obişnuită versurilor sale, subliniind caracterul atotcuprinzător al reprezentării scenice:

Ce sărbătoare sau joc
nu pot fi ademenite
să intre-n versuri vrăjite?
Nu-i comedia mijloc
de aleasă desfătare
pentru ochi? Cine priveşte
piesa, îşi mai aminteşte
de griji şi de supărare?
Muzică odihnitoare
nu-ţi oferă teatru-n cînturi?
iar cel frămîntat de gînduri
nu găseşte dezlegare
întrebărilor? Voiosul
află pricina de haz;
se povesteşte-un necaz
pentru cel mîhnit. Mintosul
se deşteaptă mai grozav.
Prevenit e cel cuminte
şi, deasemeni, ia aminte
cît posibil, prostul grav.
Ce vrei să vezi, comedia
îţi arată: lupte, mauri,
amor, dueluri, sau tauri,
viaţa, moartea, poezia...
Ea cuprinde-ntr-un cuvînt
oglindirea dreaptă-a firii,
e-nsoţitoarea gîndirii,
credincioasă. Ospătează
simţurile-n sărbătoare,
alină rana ce doare
şi ascute mintea trează.
Comedia e şi-o hrană
— cam ciudată — este drept —
mulţumeşte pe-nţelept,
dar pe prost, de bună seamă,
îl lasă înfometat
şi — ce-i mai prost — ruşinat.

Pasajul acesta arată totodată caracterul integrator al teatrului clasic spaniol, funcţia lui de supremă sinteză a vieţii şi a literaturii naţionale. Cu oarecare tumult, în piesele „secolului de aur" s-au vărsat romanele cavalereşti, nuvelele de „pícaros", adică povestirile despre valeţi ingenioşi şi aventurieri, precum şi poezia populară, — atît cea epică din baladele numite „romanceros", cît şi cea lirică din „cantares", din cîntece. Consecinţa naturală a acestei confluenţe a fost o anumită tendinţă spre „fenomenal" a pieselor, vizibilă în extraordinarul întîmplărilor, în abundenţa aventurilor, în cultivarea efectelor. Acestei concepţii dramatice îi corespunde o tehnică teatrală „în avalanşă", fie că e vorba de succesiunea ameţitoare de episoade din *Înşelătorul din Sevilla*, fie că e vorba de acumularea încurcăturilor din *Don Gil cu ciorapii verzi*, fie, în sfîrşit, că e

www.cimec.ro

vorba de fantezia și dinamismul din oricare altă piesă. Era tehnica cerută de publicul vremii și pe atunci nu se putea concepe ca autorul să contrazică gusturile parterului. Acei teribili „mosqueteros", care mergeau la teatru în mod firesc cu... fluiere, nu ar fi admis, în ruptul capului, să fie „busculați" gen Shaw sau „șocați" gen Cocteau. Publicul cerea deci „lo que no pasa cada dia" (ceea ce nu se întîmplă în fiecare zi) și pentru a-l satisface, Tirso a recurs, și el, la deghizări, scrisori pierdute, schimbări de bagaje, morți subite și moșteniri providențiale. Să nu fim însă prea severi cu aceste „trucuri profesionale", folosite, de altfel, de la Molière la Caragiale. Ele satisfăceau „mușchetarii" și nu-l împiedicau pe Tirso să introducă în piesele lui toate elementele de permanent și adevărat interes dramatic: construirea caracterelor, pictura moravurilor, prezentarea problemelor.

Răsfirîndu-se în evantai, de la exuberanța Renașterii la dezamăgirea barocului, piesele lui Tirso vădesc o ordine limpede, o repartizare aproape geometrică a genurilor și semnificațiilor. La o extremitate a peisajului lor dramatic, se așază comediile „de mantie și spadă", bazate pe dragoste și aventură. Asemeni lui Lope, inventatorul genului, Tirso conduce acțiunea în tempo rapid, cu brio. Risipește verva și ingeniozitatea, urmărește surpriza și senzația, cu oarecare indiferență pentru verosimilitate. Spre deosebire însă de Lope, în centrul pieselor nu mai stă sentimentul cavaleresc al onoarei — celebrul pundonor — ci sentimentul general omenesc al iubirii, pe care Tirso o surprinde și o zugrăvește cu o nesfîrșită varietate de culori și de nuanțe: e iubirea sublimă sau duioasă, naivă sau ironică, înșelată sau înșelătoare, în palate sau în colibe. Fostul confesor cunoaște inima omenească temeinic — mai ales pe cea feminină. Într-adevăr, s-a observat de multe ori că în teatrul lui Tirso, bărbații sînt neinteresanți: slabi, rugători, timizi, ci sînt o jucărie în mîinile femeilor, ca Mireno din *Rușinosul în palat*, sau Don Martin din *Don Gil cu ciorapii verzi*. Femeile, în schimb, sînt adevărate caractere: mîndre, pasionate, voluntare și, totuși, în urmărirea scopului, capabile de infinită grație și șăgălnicie. E deajuns să ne gîndim la dona Violante, care, deghizată ca *Țăranca din Vallecas*, refuză pe Don Juan, dar o face cu atîta zîmbet, mlădiere și alintare, încît, refuzul ei este în realitate o dăruire — nu a inimii, ci a farmecului. Pătrunzător, alert, plin de finețe, Tirso de Molina amintește aici de Marivaux: același pas ușor de dans, aceeași artă de a împleti fermecător jocul dragostei cu piruetele ironiei. Luciditatea autorului nu este orientată însă numai psihologic, ci și social. Remarcabil în analiza caracterelor, Tirso este totodată excelent în zugrăvirea moravurilor. În piesa *De la Toledo la Madrid* ne sînt înfățișate obiceiurile populare ale Castiliei, în toată culoarea și mișcarea lor; în *Marta cea evlavioasă* prejudecățile micii nobilimi în jurul căsătoriei și religiei. Tipurile vremii sînt de asemenea fixate incisiv, viguros, cu un deosebit simț al satirei sociale. Neîntrecută în această privință este galeria stăpînilor lui Caramanchel, valetul donei Juana din *Don Gil cu ciorapii verzi*. El slujește, rînd pe rînd, pe un popă pîntecos și mîncău, „care nu lăuda pe Dumnezeu decît după masă", pe un avocat „capabil să strîmbe orice drept" și pe un medic care „cu patru aforisme, două texte și trei silogisme, vindeca o stradă întreagă".

La extremitatea cealaltă a operei lui Tirso — și în puternic contrast cu comediile — găsim piesele religioase pe teme biblice, precum și drama *Condamnat pentru necredință*, operă sumbră și cu ciudate contursiuni baroce, așa cum va scrie — mai tîrziu — Calderón. În ele voința omenească apare îngenunchiată, iar așteptarea grației sau osîndei, deopotrivă de apăsătoare. Influența întunecată a Contrareformei e aici evidentă.

În sfîrșit, între cele două extremități, între comic și tragic și împrumutînd elemente și dintr-o parte și din cealaltă, întîlnim dramele istorice ca *Înșelătorul din Sevilla*, una din cele mai ciudate și mai discutate opere ale dramaturgiei spaniole. Nu este cea mai bună piesă a lui Tirso — în înțelesul tehnic al cuvîntului. Episoadele, prea multe, se succed dar nu se leagă; acțiunea, prea rapidă, e dusă gîfîit și dată peste cap; figurile

www.cimec.ro

și situațiile au ceva frust, colțuros, nelucrat. Și totuși, e piesa cea mai interesantă și așa cum au dovedit trei secole de intensă exploatare literară, cea mai bogată în posibilități. Care să fie secretul acestei nedezmințite tinereți? Credem că el trebuie căutat în felul în care Tirso a construit piesa și figura seducătorului. În Don Juan, el a integrat o bogăție nebănuită de elemente istorice, psihologice și artistice, iar integrarea a făcut-o meșteșugit, în perspectivă nelimitată, lăsînd problema deschisă. Legendei senzaționale despre statuia unui mort care trage în mormînt după el pe cel care l-a ucis și i-a necinstit fiica, Tirso i-a dat orizont istoric și adîncime psihologică. Istoric, el a știut să prindă în piesă contrastul a două evuri, înfățișînd un personaj de Renaștere și un deznodămînt medieval. În *Don Juan* se afirmă tumultuos bucuria vieții pămîntești, cultul plăcerii, încrederea în sine, eliberarea de opreliști moralizatoare, în timp ce statuia comendadorului ucis aduce suflul înghețat al evului mediu. Psihologic, jocul dublu, specific lui Tirso, a evitat monotonia și simplismul în care au căzut alți creatori de alți Don Juani. Don Juan Tenorio din *El burlador* (Înșelătorul) este un amestec de umbre și lumini, cinic, dar seducător, mincinos însă viteaz, egoist și, totuși, gata de a „plăti cu persoana". Posibilitățile nu au fost, așadar, închise și descifrarea personajului a devenit pasionantă. În ceea ce ne privește, vom semnala numai două înțelesuri: unul sugerat de textul lui Tirso și altul adăugat lui ca o posibilitate.

Dacă ne gîndim la înverșunarea cu care Don Juan persistă în aventură, ne dăm seama ușor că el caută plăcerea mai ales din voluptatea de a înfrînge regulile și așezările, de a răsturna, *de a face să cadă*. Valetul lui îi spune că e „castigo de las mujeres" — pedeapsa femeilor. Angajat într-o frenezie a negației, nu e de mirare că romanticii au făcut din el un mare răzvrătit.

În sfîrșit, oricît de curios ar părea, goana continuă, mereu reîncepută, după voluptate, dovedește insatisfacția, căutarea neliniștită. Ceea ce înseamnă că în voluptate Don Juan caută — greșit și zadarnic — ceva deosebit și mai înalt decît voluptatea. Poate împăcarea, poate fericirea. Iar tragedia lui vine din aceea că o caută într-un plan inferior — simțurile — și pe o rază îngustă: în el însuși. Faust a știut să o găsească mai sus, pe planul faptei gîndite și îndreptîndu-se către ceilalți, către cei mulți.

*

La noi în țară, opera și chiar numele lui Tirso de Molina au fost, practic, necunoscute. Iată de ce inițiativa Teatrului Municipal, precum și a „Teatrului la microfon", de a reprezenta *Don Gil cu ciorapii verzi* este deosebit de prețioasă și binevenită. Alegerea nu poate fi decît elogiată. *Don Gil*, fără a fi cea mai bună piesă, este cea mai „scenică", cu un exces poate în ceea ce privește folosirea deghizărilor. Oricum, ea aparține comediilor care au ca temă principală amorul, respiră bucuria de viață și susțin eliberarea iubirii de sub autoritatea silnică a banului și a prejudecăților sociale.

S-a făcut astfel un prim pas, cu totul lăudabil, pe drumul cunoașterii unui autor clasic, vrednic de a fi admirat nu numai pentru valoarea umană și artistică a operei sale, dar și pentru prețul cu care și-a plătit creația: stăpînirea amărăciunii personale și înfruntarea, întotdeauna patetică, a nedreptății sociale.

www.cimec.ro

Creşterea crizei sau criza creşterii ?

Pe marginea ultimei stagiuni a Teatrului Tineretului

E foarte greu să caracterizezi şi să defineşti un om : e şi mai greu să analizezi acea complexitate de planuri, caractere, idealuri, mereu în schimbare, care e teatrul. Există instituţii şi instituţii, dar dintre toate, cele de artă angajează cel mai mult sufletul slujitorilor lor. Teatrul nu este numai un loc unde-ţi cîştigi pîinea, unde-ţi faci datoria muncind. Ci locul unde, muncind ca să-ţi cîştigi pîinea şi ca să-ţi faci datoria, îţi realizezi de fapt sensul cel mai nobil şi mai uman al propriei tale existenţe. Şi asta, indiferent dacă eşti actor, regizor, scenograf, peruchier sau electrician. Am avut deseori ocazia să constat că în anumite teatre, cu demnitate şi tradiţie, fiecare maşinist sau cortinier e conştient că serveşte arta şi că munca lui e plină de noblețe.

Analizarea activităţii unui teatru într-o stagiune este ceva extrem de dificil. Dar util. Util în primul rînd pentru că în evoluţia mişcării noastre teatrale, există semnele unei maturizări Pînă nu de mult aveam numeroase teatre, e adevărat, dar care semănau mult între ele. Acesta e un fenomen natural, uşor explicabil. În urma revoluţiei culturale de la noi s-a schimbat fundamental concepţia despre structura şi sensul artei. În consecinţă, s-au înfiinţat teatre, s-au dat fonduri, s-au creat cadre, dar nu s-a putut da un stil, o individualitate. Pentru asta a trebuit să treacă vreme şi abia după ultima stagiune putem vorbi de o diferenţiere orecare în profilul artistic al diferitelor teatre. În al doilea rînd, numeroasele concursuri, conferinţe, decade, ce au avut loc în ţara noastră, ne acordă de astă dată o perspectivă teoretică mai largă şi — sperăm — mai justă în abordarea diferitelor probleme.

Vorbind despre, vai, mult prea discutatul Teatru al Tineretului din Bucureşti, ţinem să precizăm dintru început următoarele : multe din problemele pe care le vom atinge sînt probleme generale ce privesc viaţa oricărui teatru din ţară. Le vom urmări însă între coordonatele a ceea ce este sau ar trebui să fie specificul unui „teatru al tineretului". Fiindcă, ni se pare, de aici pleacă cele mai multe confuzii şi greşeli.

În Bucureşti, există teatre propriu-zise şi teatre..: să le spunem, cu „destinaţie". Avem astfel, un teatru al armatei, un teatru muncitoresc, un teatru (care a fost) al actorilor de film şi un teatru al tineretului. E foarte greu la nivelul valorificării estetice să precizăm unde şi cum trebuie să apară în viaţa unei instituţii de artă, diferenţa specifică ce îi conferă o structură şi un rost propriu. Artă — şi artă de înalt nivel —trebuie să facă orice teatru. *Dar ce fel de artă ar trebui să facă totuşi Teatrul Tineretului (fiindcă, deocamdată, de el este vorba) pentru a fi „al tineretului" ? ; şi, fiind al tineretului să rămînă*

www.cimec.ro

totuși un teatru „de artă"? Nu știu dacă am fost înțeles! Nu este vorba de un simplu joc de cuvinte. Chiar și în sînul personalului care deservește artistic sus-amintitul teatru (nu mai vorbim de public) domină o largă confuzie în legătură cu ce trebuie să însemne genetivul „tineretului". Vrea să spună că e vorba de un teatru al actorilor tineri (fiindcă majoritatea lor sînt de fapt foarte tineri)? Sau un teatru destinat tineretului (copiilor, elevilor, studenților etc.)? Sau amîndouă deodată?

Părerea noastră, în această direcție, e limpede. Tineretul are nevoie (și dreptul) să vadă teatru. Frecventarea spectacolelor trebuie să fie, înainte de a deveni o necesitate, o sarcină educativă, o problemă de psihologie morală și estetică. Regretăm că luminile prea didacticei „Reviste de pedagogie" nu ne ajută în această direcție. Întreaga problemă a educației estetice în școli a rămas, din păcate, cu cîteva stadii în urma educației științifice sau... sportive. Un teatru al tineretului trebuie conceput ca un *organ artistic* al unui for superior de educație. Pentru acest motiv, repertoriul unui asemenea teatru e bine să fie alcătuit în primul rînd pe linia unei finalități educative. Nu teatru cu tendință școlărească; teatru — oră de dirigenție. Nu teatru „lecție ilustrată" de istoria literaturii, ci un teatru care, *la cel mai înalt nivel artistic, să ofere publicului nostru tînăr, ocazia pe de o parte de a-și face educația emotivă, spirituală și socială în artă, pe de altă parte de a avea o perspectivă globală, completă asupra mișcării teatrale universale.* Un tînăr care a frecventat spectacolele, conferințele experimentale, discuțiile etc. teatrului său, timp de o stagiune, trebuie să ajungă să simtă, să înțeleagă și să iubească teatrul. Să devină „public", public de calitate, indiferent dacă va fi strungar, contabil sau poet. Sarcina asta ar trebui s-o aibă toate teatrele, dar un teatru al tineretului trebuie s-o urmărească lucid, științific; trebuie să se organizeze anume în această direcție. Pentru asta nu e suficient să se consulte numai cu direcția repertoriilor; pentru asta e nevoie de specialiști în educație (am propune completarea consiliului artistic cu un asemenea specialist), pentru ca Teatrul Tineretului să poată depăși stadiul cînd acceptă ceea ce i se oferă din ospățul pieselor jucabile, ajungînd nu „să facă un repertoriu din ce poate sau ceea ce i se dă" — ci să creeze, să impună un repertoriu potrivit cu specificul și cu rostul său.

*

În privința aceasta, față de stagiunile trecute, în stagiunea ultimă, s-au făcut oarecare progrese. În repertoriul teatrului au intrat pe lîngă altele mai multe piese pentru copii și tineret *(Romanticii, Împărăția oglinzilor strîmbe, Fete rătăcite, Ultima generație).*

E adevărat — și în privința aceasta afirmațiile criticilor sînt juste — cele mai multe din piese au fost alese greșit. Ca nivel artistic, ca problematică și chiar ca posibilități de realizare a spectacolului, aceste lucrări dramatice au suferit de foarte mult lipsuri. Cunoaștem cu toții penuria ce domnește în repertoriul pentru tineret. Ne îndoim însă că — în limitele restrînse ale titlurilor — nu s-ar fi putut găsi în locul celor prezentate piese mai frumoase, mai sincere, mai actuale, cu un cuvînt mai artistice decît cele amintite mai sus. Autorii noștri dramatici trebuie să ia act de această gravă secetă în domeniul literaturii dramatice pentru copii și tineret. N-ar fi oare indicat ca Uniunea Scriitorilor să adreseze, în acest sens, un apel către dramaturgii noștri? Avem cu duiumul basme dramatizate; basmul însă răspunde doar unei fațete a copilăriei. Ne lipsesc piese cu subiect moral, piese ale vieții de școală și familie, piese ale prieteniei, ale adolescenței, ale dragostei, piese ale carierei, muncii, eroismului.

Teatrul Tineretului a făcut bine că a inclus în repertoriul său piese cu copii și tineri, pentru copii și tineri. A greșit însă în alegerea acestor piese. Greșeala acoperă o bună intenție, dar descoperă o carență care trebuie să dea de gîndit conducerii teatrului. Nu se poate face artă din orice, și uneori a face artă pentru copii și tineri e mai dificil, cere mai multă pondere artistică, dirijare regizorală, măiestrie actoricească și scenografică

www.cimec.ro

Scenă din „Cadavrul viu"

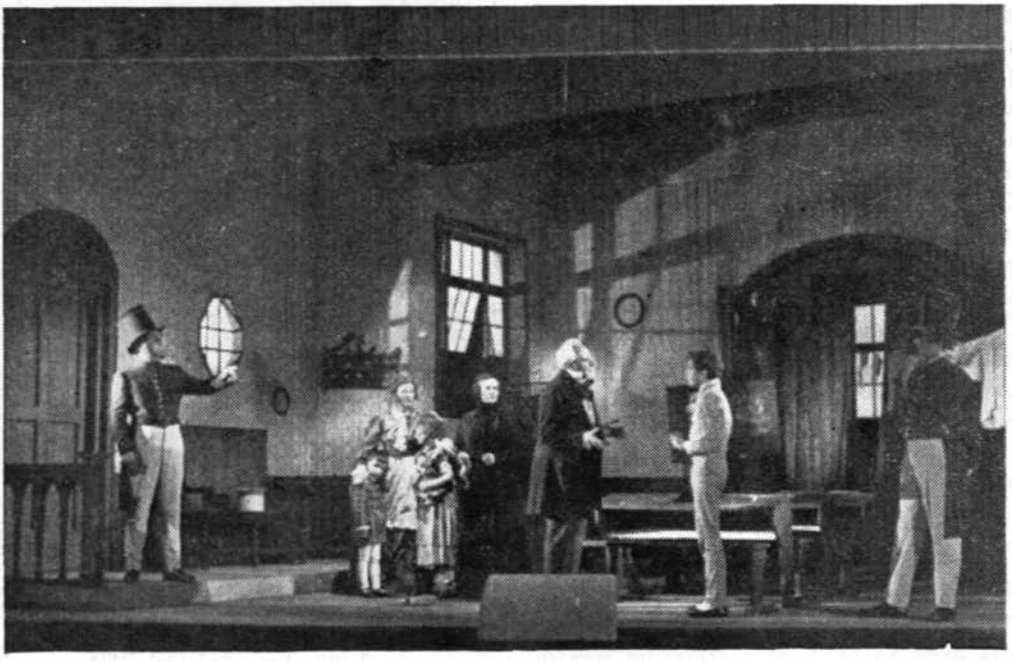
decît, poate, chiar o operă clasică celebră. Literatura pentru copii, ca și lumea lor sufletească, se înscrie în coordonate psihologice în care percepția artistică cere subtilitate prin simplitate, atmosferă directă prin cîteva amănunte doar, morală prin fabulă interesantă. Cere un pic de caricatură și totuși mult, foarte mult omenesc ; claritate a ideilor și totuși permanența continuă a metaforei și simbolurilor. Nu artă minoră, realizată prin împrumuturi din așa-zisa artă majoră. Ci artă majoră în sfera mentalității unei vîrste și pe linia unui scop educativ precis. Dacă Teatrul Tineretului va ajunge să-și precizeze punctul de vedere în legătură cu problema spectacolului teatral pentru copii și tineret, el va face un important pas spre propria cristalizare. Va putea atunci să-și dividă munca ; în sala mică (pe care sperăm că va reuși s-o obțină) va juca repertoriul destinat celor mici, iar în actuala sală mare va putea să prezinte un repertoriu în care să fie prezent tot ce e măreț, interesant și actual în dramaturgia națională și străină. Completate aceste două foarte importante laturi cu respectivele conferințe experimentale (cele din stagiunea trecută — despre Millo, Pascaly, Aristizza — s-au bucurat de un binemeritat succes), cu deplasări pe teren și consfătuiri cu spectatorii, actualul Teatru al Tineretului va putea fără un prea mare efort să-și depășească impasul momentan (de repertoriu, regie și, implicit, „de presă") în care se găsește.

*

Nu este în intenția acestui articol de a face inventarul greșelilor comise de conducerea, regizorii și actorii Teatrului Tineretului în stagiunea trecută. Greșeli s-au făcut și se fac în toate teatrele. Cu toate acestea, recitind colecția de cronici, articole, analize scrise despre spectacolele sale, nu mi-am putut împiedica un sentiment de îngrijorare și alarmă.

Există — o știm cu toții — o anumită bursă a valorilor în lumea artei. Cele mai scăzute acțiuni se pare că le are Teatrul Tineretului. De ce ? Cauzele se ascund, între altele, și în „vîrsta artistică" a acestei instituții. A făcut greșeli și este singurul vinovat pentru acestea, deși nu e singurul care le ispășește. A greșit, în primul rînd, prin alegerea repertoriului. *Romanticii* e o piesă discutabilă din mai multe puncte de vedere. Presa a atacat-o destul de violent, deși publicul *(un anumit public)* a primit-o bine. Nimeni nu și-a pus problema de ce totuși *Romanticii* plac ? Nu cumva, în loc să fie criticați actorii, autorii, regizorul, era mai util să se analizeze ce anume lipsește unei părți a publicului nostru de se amuză cu orice ocazie ? Eu cred că în *Romanticii* se ascunde o bună (și actuală) intenție pe care publicul o acceptă, chiar dacă trebuie pe alocuri să se simtă ca la un spectacol de estradă. Piesa nu mi se pare terminată artistic și cred că era datoria secretariatului literar să-i finiseze calitatea de comedie, curățind-o de echivocul moral, de zgura vulgarității și de numerele de muzic-hol. Fiindcă, după a noastră părere, succesul de casă, numărul aplauzelor nu constituie un criteriu absolut în aprecierea *calității artistice* a unei lucrări. Noțiunea de „public" e o noțiune extrem de complexă. Orice spectacol își găsește pînă la urmă admiratorii. În Teatrul Tineretului există un tacit prin-

www.cimec.ro



Scenă din „David Copperfield"

cipiu de a face concesii acelei părți din publicul nostru care, avînd el însuși nevoie de maturizare, prin cultură, e fericit că poate participa la scene în care fără nici un efort, se regăsește.[1]

După cazul *Romanticii* a urmat experiența cu piesa Elsei Shelley. Nu negăm actualitatea și nici necesitatea problemelor morale. Sîntem categoric porniți împotriva bigotismului etic, tartuffismului sexologic. A nu vorbi despre rău nu înseamnă a combate răul. Din contră. Problema morală, cu toate implicațiile sale psihologice, fiziologice, sociale constituie azi o problemă cheie în educația generațiilor tinere. Piesa Elsei Shelley, din păcate, se folosește de problema morală numai ca de un pretext pe care îl ratează artistic, dar pe care îl face excitant tocmai prin cochetăria continuă cu promiscuitatea, cu păcatul. Publicul nu învață, nu se vindecă după un asemenea text: ci se justifică găsind pe scenă exemple mai grave, mai brutale decît propria sa experiență.

Și, prin asta s-a deschis ceea ce noi numim „criza" repertoriului la teatrul de care ne ocupăm. *Bunbury* — aproape neobservat de critica noastră — reprezintă un efort spre „stil", spre „efect", care a nedumerit și deconcertat. Piesa a fost dansată, jocul a părut pantomimă, decorul ne-a dărîmat — iar replicile, scînteietoarele replici wildeene, s-au topit în efortul prea vizibil al actorilor de a fi englezi, de a fi distinși, de a fi altfel decît au fost craiovenii. Despre *Împărăția oglinzilor strîmbe*, în afară de mici confuzii în distribuție și decor, prea multe nu putem spune. Ne pare rău că nu am putut urmări efectul pe care-l are asupra copiilor (dar efectul interior, rezonanța morală subiectivă, nu efectul direct, imediat al spectacolului). În orice caz, trebuie din nou să vorbim de buna intenție în limitele unei realizări care prin multe locuri lasă porți deschise spiritului critic, destul de pornit, al presei de specialitate.

[1] Unul din teoreticienii educației artistice (Müller-Freienfels) spunea că între nivelul artistic al unui spectacol și publicul său trebuie să fie aceeași distanță ca între un magnet și pilitura de fier: dacă magnetul e prea sus, pilitura rămîne indiferentă. Dacă e prea jos, se identifică cu el și orice efort de creștere, de urcare, dispare. Găsită însă așa-zisa „distanță de maximă tensiune axiologică", efectul de „magnetizare" (pe linii de forță) e maxim atît din punct de vedere calitativ, cît și din cel cantitativ.

www.cimec.ro

Scenă din „Bunbury"

În felul acesta, însă, se consolidează un rău și o opinie despre acest rău. Conducerea unui teatru (avem destule exemple în această direcție) e înclinată îndeobște să-și apere cu mai multă fervoare chiar pe acei „copii" ai săi care sînt mai nereușiți, și în cazul cînd criticile devin generale și apasă ca o lavină, în loc să facă o întoarcere, o mutație a valorilor, se închistează sau în mania persecuției personale, sau recurg la stoicism și amărăciune.

Nu este în intenția noastră să explicăm originea petelor negre din reputația de presă și public a Teatrului Tineretului. Dorim să arătăm că un rău mic poate deveni oricînd un rău general atunci cînd cei care ar trebui să fie conștienți de el preferă să meargă înainte cu orice preț. Teatrul Tineretului a avut nevoie de acest avatar al încercărilor spre a-și putea găsi pentru viitor adevărata formulă și adevăratul rost. Nu trebuie nici să-și pună cenușă pe cap și nici să se resemneze. Ci să învețe din experiența stagiunii trecute. Să-și lichideze, în primul rînd, acele complexe de persecuție de care suferă, făcînd un efort de a se schimba, de a renaște chiar și din propriile „succese". Nimeni nu dorește moartea păcătosului și noi nu credem în păcate veșnice. Considerăm însă că orice succes ascunde latențele insuccesului și invers. Totul depinde de luciditatea cu care te autoapreciezi și într-un caz și într-altul. Dacă acest progres în autoanaliză, sinceră și adîncă, se va realiza, conducerea Teatrului Tineretului va avea dreptul oricînd să le spună în față judecătorilor și dascălilor săi: „În afară de faptul că m-ați criticat, *urbi et orbe*, prin ce m-ați ajutat ca să-mi îndrept elementele rătăcite, oglinzile strîmbe, ultima generație, mult zgomotul pentru nimic etc.?"

*

În Teatrul Tineretului există o mare problemă a regiei. Dar în care teatru serios nu există? Multe din soluțiile regizorale ale pieselor jucate pot fi discutate. Asta cu atît mai mult cu cît în cazul special al acestui teatru, direcția de scenă trebuie să țină cont de foarte mulți factori. Are la dispoziție anume forțe actoricești, anume public, anume repertoriu. De aici riscurile. Cînd face concesii pe linia simplității, e acuzată de lipsă de fantezie *(Mult zgomot...)*; cînd „se dă la public", cade în vulgaritate *(Romanticii;* cînd

www.cimec.ro

încearcă să facă stil, „sare peste cal" *(Bunbury)*; *David Copperfield* e o piesă prea „deslînată", *Cadavrul viu* e prea „melodramatică", *Hoții*, „prea plictisitoare", iar *Ultima generație* e prea-prea, tocmai pentru că a vrut să fie foarte-foarte. Massim e un timid, Sincu un temperamental, Rubingher pictor. Cu toate acestea Massim a lucrat în teatrul acesta mai mult decît trei directori de scenă de la alt teatru. Dacă ar reuși să-și depășească timiditatea, îndrăznind nu pe linia efectului, ci pe cea a stilului simplu, expresiv, nu pe linia cantității, ci pe cea a calității spectacolelor, Massim ar putea să realizeze lucruri frumoase. Dar fiindcă i s-a spus mereu că „e un meseriaș", s-a închis în sine și, amărît, încearcă să fie numai meseriaș. Păcat. Păcat mai ales pentru că nici temperamentul furtunos, inspirația inegală dar plină de surprize ale directorului Sincu nu reușesc să compenseze aripile obosite ale regiei.

Într-un teatru pentru tineri format din tineri e nevoie — în afară de cumințenie și știință — de zbor, de patos și mai ales de curaj. Regizorul are obligația — aici mai mult ca oriunde — să fie în același timp rector dramatic, pedagog artistic, poet și gazetar de baricadă. Massim ca și Sincu sînt prea vechi oameni de teatru spre a avea nevoie să li se atragă atenția care din sus-amintitele calități au fost (parțial sau total) neglijate în cursul activității lor.

Teatrul Tineretului dispune în prezent de o schemă care numără 68 de actori. Am spus în mod intenționat „schemă" și nu colectiv, pentru că între o schemă (o sumă utilă de forțe artistice) și un colectiv (un organism echilibrat de forțe) este oarecare deosebire. Ansamblul de actori ai „Tineretului" este în cea mai mare parte format din tineri. Deși numărul de actori e considerabil, posibilitățile „colectivului" sînt destul de restrînse. Există goluri, goluri serioase, în distribuția pe vîrste, pe genuri etc. Lipsesc supărător „bătrînii", „comicii în vîrstă", „femeile în vîrstă" etc. Teatrul Tineretului nu poate face un Molière, se descurcă greu în Goldoni, în Shakespeare sau Delavrancea. Din cauza aceasta intră în orice repetiție cu un coeficient de experimentare și risc — deși, dacă s-ar organiza

Scenă din „Romanticii"

www.cimec.ro

altfel schema colectivelor bucureştene ar putea foarte uşor să obţină cîteva excelente forţe „în vîrstă" de la alte teatre, unde foarte buni actori fac coadă la un rol, pe care Teatrul Tineretului i l-ar oferi îndată. În afară de asta, ca orice loc unde se întîlnesc tineri cu talent şi ambiţii, în ceea ce priveşte spiritul teatrului, se pun aici probleme deosebit de interesante.

Există o disproporţie destul de nepedagogică între cei care joacă (prea mult şi prea multe) şi cei care joacă prea puţin sau deloc. Tendinţa de a crea vedete şi orfani apare în orice teatru. Dar un teatru al tineretului trebuie să aibă grijă în primul rînd de propriul tineret. Căci riscurile sînt egale pentru fiecare categorie : cei prea lansaţi se pot uza, devin manieriști, se îngîmfează şi, curînd, prezintă simptomele acelei boli pe care am putea-o defini „maestrită". [1]

Cei neutilizaţi devin sau răi sau indiferenţi (ceea ce e şi mai rău). Şi într-un caz şi într-altul, deformarea se întîmplă în dauna colectivului şi implicit în dauna calităţii artistice a spectacolelor. În Teatrul Tineretului s-a lansat o serie întreagă de actori tineri care fac cinste scenei romîneşti: Doina Tuţescu, Florin Vasiliu, Olga Tudorache, Liliana Ţicău, Mircea Anghelescu, Lia Şahighian, fraţii Ciprian etc. (i-am citat în ordinea în care i-am cunoscut). Alţii au săltat „prin surpriză" din anonimat în ultimele luni (Felix Karoly, Cicerone Ionescu). Există cadre de rezervă şi în ceea ce priveşte regia, nemai vorbind de tinerii scenografi Mitrici şi Prahase care au făcut foarte frumoase lucruri în stagiunea trecută. Dar pe lîngă aceştia, din păcate, există încă mulţi „anonimi" pe care îi regretăm că stau pe tuşă şi vegetează. Ce-ar fi să-i încercăm ? Ce-ar fi dacă am avea încredere şi în ei ?

---

[1] Am pune cîteva întrebări: pe de o parte publicului, pe de altă parte conducerii teatrului de care ne ocupăm: nu aveţi impresia că în ultima vreme se simte în diferitele distribuţii, tendinţa de a specializa anumiţi actori tineri pentru anumite roluri ? Nu aveţi impresia că o umbră de manieră s-a strecurat în pantomima lui Florin Vasiliu, în dicţiunea lui Mircea Anghelescu, în patosul Liei Şahighian ? (Exemplele le luăm la întîmplare !) Nu e oare prea devreme ca aceşti tineri să-şi aroge un „stil" ? Oare e „stil" ceea ce fac ?

Scenă din „Ultima generaţie"

www.cimec.ro

Problemele sînt nesfîrşite, spaţiul obligă să ne oprim la cele mai importante. Una ni se pare mai dureroasă ca oricare alta. Există, din păcate (nu numai în Teatrul Tineretului) între tinerii actori (cinste puţinelor excepţii) o anume indiferenţă faţă de cultură, faţă de autoeducaţie prin cultură. Prea mult se mizează pe o stupidă legendă că „nici cutare nu e cult şi totuşi..." Asta aparţine trecutului. Mitul talentului neacoperit de aurul culturii e fals. Un actor care nu citeşte va deveni cu vremea sau cabotin pe scenă sau actor numai în viaţă. Trăirea pe scenă înseamnă suflet bogat, vibraţie largă, sensibilitate fină şi exersată multilateral. Sînt prea mulţi actori tineri care ştiu mai bine să danseze „mambo", decît să citească într-o altă limbă ; prea mulţi care preferă şueta în locul discuţiei, cîrciuma în locul bibliotecii, argoul mahalalei în locul discreţiei muzeelor de artă. Deşi exemple bune au din belşug. La Teatrul Tineretului există o serie de actori în vîrstă a căror seriozitate, cultură şi conştiinţă profesională pot fi luate drept model (Valentineanu, Al. Critico, Pop Marţian, Marcel Gingulescu, Victoria Mierlescu etc.).

*

Ne oprim aici. Problema e deschisă. Şi un teatru rămîne cu atît mai viu şi mai interesant cu cît constituie o problemă.

Noi am privit dinafară, rezumînd în cadrul unei poziţii personale o opinie pe care o credem destul de generală spre a putea fi obiectul de meditaţie al celor interesaţi. Acest soi de bilanţuri, oricît de în fugă ar fi făcute, au datoria să declanşeze în conştiinţa celor în cauză un proces de lucid şi rece autocontrol. Teatrul Tineretului, după a noastră părere, nu este un teatru în criză ci un teatru capabil să depăşească oricînd orice fel de criză. Cu condiţia să-şi cunoască şi limitele forţei şi sursele propriei slăbiciuni. Judecînd în perspectiva largă a drumului parcurs, de la înfiinţarea sa pînă astăzi, Teatrul Tineretului a crescut şi a urcat (chiar dacă uneori a vrut să crească prea repede, alteori să urce mai sus decît era nevoie). Cele mai multe din greşelile comise se pot repara. Unele sînt de natură administrativă sau organizatorică (repertoriu, colectiv artistic), altele legate de anume lipsuri ale naturii omeneşti (niciodată perfectă, deşi angajată de viaţă printr-un contract în care se stipulează lupta pentru continuă perfecţionare). Conducerea imediată a teatrului poate deschide stagiunea viitoare fiind mult mai informată de astă dată în legătură cu propriul profil şi rost. Repertoriul ni se pare o problemă cheie (şi credem că proiectul de repertoriu anunţat trebuie supus în continuare unei judecăţi critice severe şi adînci) ; tot o problemă rămîne şi „schema" de actori, pe care am dori să o ştim un „colectiv" unitar, de nivel şi eficace. Munca — munca largă, continuă, mobilizatoare — cu actorii dramatici va trebui să devină o sarcină primordială pentru secretariatul literar şi consiliul artistic (pe care n-ar fi rău să-l completeze cu un „educator" de meserie şi cîţiva inteligenţi şi activi reprezentanţi ai organizaţiilor de masă tinereşti). Teatrul Tineretului are datoria să devină o academie, un Naţional al mişcării teatrale pentru tineretul ţării noastre. Acţiunile lui în munca de mobilizare creatoare trebuie să treacă dincolo de autorii dramatici, actorii tineri şi regizorii respectivi ; acţiunile sale trebuie să cuprindă şi să mobilizeze pe linie teatrală toate acele forţe (şcoală, cluburi, case de creaţie populară etc.) prin care se descarcă azi energia artistică a tineretului nostru. Avem certitudinea că, în cîţiva ani, seceta în materie de piese pentru copii şi tineret va putea fi depăşită dacă un rezervor imens şi priceput ca acela al dăscălimii noastre va putea fi atras spre teatru. La fel, sîntem convinşi că în conturarea unei estetici a teatrului de copii precum şi a unui stil, în această direcţie, Teatrul Tineretului va putea să contribuie mult şi bine. Totul depinde de seriozitatea şi conştiinţa cu care va şti să calce spre treapta viitoarei maturizări. Fiindcă greşelile de care am amintit — şi noi, şi alţii — pot fi evitate în viitor. Ele nu sînt pentru nimeni în ţara aceasta simptomele unei crize în creştere, ci simptomele creşterii însăşi. Şi creşterea e o lege a progresului ; o lege a tinereţii în plin mers.

www.cimec.ro

Subvenţii, lefuri, ajutoare...

Condiţiile materiale excelente de care se bucură astăzi teatrul romînesc nu sînt totdeauna îndeajuns preţuite de unii slujitori de-ai săi; prea adesea se uită sau se neglijează adevărul că odinioară arta teatrală şi artiştii se zbăteau în lipsuri şi multiple suferinţe provocate de sărăcie, de neajutorarea de către stat a instituţiilor, de piedicile puse arbitrar în calea înfăptuirilor unor curajoşi pionieri.

Din dorinţa cetăţenilor şi iniţiativa unor oameni de artă însufleţiţi, s-au născut nu o dată în trecut teatre, în diferite oraşe de provincie. Unele n-au apucat să capete o titulatură şi s-au stins. Altele s-au numit Teatre Naţionale, cu binecuvîntarea forului de stat, dar şi-au încetat existenţa după cîteva, puţine stagiuni (cum a fost la Ploeşti şi la Botoşani), pentru că — în afară de dreptul de a avea emblemă — statul nu le-a mai dat nimic. Altele au rezistat mai mult, cum s-a întîmplat cu Teatrul Naţional din Craiova. Despre privaţiunile neomeneşti la care erau supuşi aici artiştii vorbesc însă sute şi sute de cereri, adrese, proteste, cuprinse în dosarele de la Arhivele Statului; iar printre ele se află scrisoarea tragică a lui Teodorini, strigătul său de împotrivire în ziua cînd, în sfîrşit, după îndelungi şicane, statul a anulat cu totul mizera subvenţie acordată scenei craiovene.

Numeroase sînt apoi mărturiile despre raporturile materiale anormale între instituţiile teatrale şi angajaţii lor — plătiţi rău, neprimindu-şi de multe ori lefurile la vreme, obligaţi să se împrumute mereu, să ipotecheze bunuri, să semneze contracte cu dezavantaje vădite pentru angajat, ca la sfîrşitul carierei să îndure mizerie cumplită, iar încetarea din viaţă să fie — în cele mai multe cazuri — marcată de o cerere de ajutor de înmormîntare din partea familiei artistului, fiindcă n-avea cu ce să-l îngroape.

Publicînd aceste file din dosarele Teatrului Naţional, încercăm să atragem luarea-aminte a unora mai în vîrstă şi să solicităm atenţia altora, mai tineri, asupra necesităţii de a judeca prezentul teatrului în comparaţie cu trecutul lui. O paralelă de acest fel dă claritate perspectivei viitorului şi duce la o înţelegere mai bună, atît a ceea ce a fost cît şi a momentului actual. Cuceririle de azi nu pot fi umbrite de greutăţile parţiale, vremelnice, din cutare ori cutare loc de muncă. Iar aceste greutăţi nici nu pot fi com-

www.cimec.ro

parate cu acea stare de lucruri trecută, cînd orînduirea socială nu numai că nu sprijinea materialmente arta scenică ci lua frecvent măsuri împotriva *ei.*

Valentin SILVESTRU

Dos. T. N. 111/1860
10 februarie

Onorabilului Comitet al Teatrelor,

Fiind-că sînt aproape de finele sezonului teatral şi fiind-că nici pînă astăzi, cu toată întărirea şi dreptul ce mi s-a aprobat de onorabilul Comitet şi de Onor. Minister din Năuntru de a mi se libera subvenţia destinată pentru Teatrul din Ploeşti, cu toată mulţumirea şi recunoştiinţa generală a oraşului pe care o alătur aici, cu toate că am încă aici prezinte un garant pentru celelalte două luni şi jumătate ce a mai rămas pînă la finele sezonului teatral. Cu toate aceste mari osteneli şi isprăvi suferite, cu tot favorul şi dreptatea Comitetului, însă pînă astăzi încă Municipalitatea s-a ferit de a-mi da subvenţia sub diferite preteste, aşteptîndu-se o adresă espresă de la Onorabilul Comitet şi de la Onorabilul Minister. De aceea vin cu milă să rog pe Onorabilul Comitet ca, considerînd sacrificele făcute şi poziţia ce am făcut Teatrului cu paguba mea şi într-o situaţie critică să bine-voiască a-mi veni într-ajutor prin o grabnică şi definitivă adresă către Municipalitatea de acolo, a onorabilului Comitet.

Fany Tartiny

Garantă

Subscrisul garantez la Onor. Comitetu Teatral din Capitală Bucureşti că D-ei D-na fani Directriţa Teatrului din acest oraş Ploeşti pă cît timp va avea în acest oraş Teatrul, va fi cu cea mai esactă îndeplinire a datoriilor şi orice legătură contractată în privinţa întreprinderii Dumisale cu tot personagiul ce va fini şi a repertoriului său în mulţămirea a tot publicul.

La caz însă cînd Direcţia nu ş-ar păstra aceste îndatoriri aşa precum sînt regulile Teatrului voi fi eu supus la toată răspunderea.

1860 februarie 15

I. Georgiul

Însemnătura de mai sus fiind adevărată a Dlui Ioan Georgiul, se legalizează şi de poliţie conform cererii făcută şi prin osebite reclamaţii.

p. şefu Poliţiei
St. Popescu

Declaraţie

Noi subscrişii concetăţeni ai oraşului Ploeşti declarăm cu toată stima şi onoarea ce se cuvine Doamnei Fany artistă dramatică ce se află de la 15 octombrie 1859 în acest oraş cu Stabilimentu Teatral, prin desăvîrşita silinţă ce şi-a pus în amuzarea publicului cu reprezentaţiile celor mai frumoase piese rămîind publicul cu desăvîrşire mulţumit a ajuns a fi de cea mai mare necesitate a o avea în mijlocul nostru ; prin urmare ne simţim datori a manifesta desăvîrşita noastră mulţumire şi recunoştiinţă atestînd buna condiţie a DD. Actori, desăvîrşita fineţă în reprezentaţii şi frumosul repertoriu ce posedă. Declarînd tot de odată marea dorinţă ce simţim de a se restabili D-ei în acest oraş îi dăm acest Act.

(semnat de 76 persoane)
19 martie 1860

www.cimec.ro

Prințipatele Unite
Consiliul Munici.
Or. Ploești. Anul
1860 Martie 14
No. 471

Domnule Comisar !

În urmarea adresei Dvstr. Nr. 39[1] și conform protesului verbal înceiat de consiliu municipal la 8 ale corentei prin care s-au decis liberarea a 100 galbeni D-ei Fani recomandatei Directrițe a teatrului din acest oraș, pentru deocamdată pînă se va încheia socotelile anului încetat și bugetul anului corent, și cu rezervă că dacă va permite după aceasta starea casei să i se libereze și alți 100 galbeni spre complectuirea sumii de doă sute 200 galbeni ca suvenție din partea Municipialității — care sumă de 100 galbeni s-au și răspuns în primire D-ei Directriți, recomandînd ca pentru ceea ce se atinge de îndatoririle sale să se reguleze de onorabilul comisariat.

Aceasta cu onoare se face cunoscut Dv. și sînteți rugați D-le a trimite Consiliului Instrucțiuni de regulile ce are a se păzi la reprezentații și altele, de către D-ei Directrița.

Christodor Dimitriade[2]

Dos. T. N. 118/1860

Principatele Unite
Ministerul din Întru
al Țerei Romînesci
Anul 1860 luna Iuliu 14
Secția 1
Nr. 6162
Bucuresci

Domnule

Intrebîndu-se D. A. Gatineau dacă voesce a se angaja ca regizor al teatrului de aici și cu ce condiții, prin răspunsul ce a dat a arătat că este dispus a primi acest post cu condiția a i se da patruzeci 40 galbeni pe lună și un beneficiu[3] sau treizeci și cinci galbeni și două beneficii ; căruia răspunzîndu-i-se că i se acordă numai treizeci și cinci 35 galbeni și o jumătate de beneficiu, a răspuns iarăși, că reducția ce i se face este prea mare, căci acolo, la Iași are un întreg beneficiu, care-i aduce una sută cincizeci 150 galbeni, și de i se va da patruzeci 40 galbeni pe lună precum a cerut și jumătate de beneficiu, atunci va fi gata a primi.

Aceasta dar subsemnatul are onoarea de a o comunica Domniei Voastre spre cele de cuviință din parte-ne.

Primiți Domnule încredințarea osebitei mele considerații

p. Ministru
P. Orbescu
Șeful secției
Indescifrabil

Domnului Comisar General al Teatrelor

f. urgentă

---

[1] Adresa nr. 39 a Comisariatului Teatrelor către membrii municipalității din Ploești (20 februarie 1860) amintea că în 1858 s-a aprobat înființarea unui Teatru Național la Ploești și că direcțiunea i-a fost încredințată actriței Fani Tardini. Adresa stăruia ca numita directoare să-și primească neîntîrziat subvenția cuvenită.

[2] Urmarea șicanelor și a lipsei de subvenție a fost plecarea în anul următor a directoarei cu trupă cu tot și încetarea activității Teatrului Național din Ploești.

[3] Adică încasările unui spectacol întreg.

www.cimec.ro

Principatele Unite
Ministeriul din Întru
al Ţerei Romînesci
Anul 1860 Luna Iuliu 22
Secţia 1
No. 6534
Bucuresci

Domnilor

In urma celor ce am avut onoare a comunica Onor. Comisariat al Teatrelor prin adresa No. 6162 primind de la D. Al. Gatineau depeşa trecută la No. 1829 care o avea răspuns asupra propunerii din urmă ce a făcut că voeşte a se angaja ca regizor al teatrului de aici cu condiţia de a i se da trei zeci cinci galbeni 35 şi o jumătate beneficiu, subsemnatul dar cu onoare comunică D-voastră şi aceasta de acum cerere a D. Gatineau spre cele de cuviinţă din parte-vă.

Binevoiţi a primi domnilor, încredinţarea prea osebitei mele consideraţii

Ministru
G. Costa Foru

Şeful secţiei
Indescifrabil

Domnilor Membri ai Comisariatului Teatral

Rezoluţie

Să se răspundă Ministeriului că pînă nu se va forma Bugetul Theatrului Naţional, nu se poate lua nici o dispoziţie în privinţa cererii D. Gatineau.

Indescifrabil

Principatele Unite
Ministerul din Întru
al Ţerei Romînesci
Anul 1860 Luna August 12
Secţia 1
No. 7116
Bucuresci

Domnilor

Am văzut cele chibzuite prin jurnalul alăturat la adresa Dvs. N. 153, atingătoare de angajarea D-lui A. Gatino ca regizor la Teatru de aici, la care cu onoare vă răspunz că urmează neapărat a se da un răspuns pozitiv D-lui Gatino pentru care subsemnatul vă invită ca să bine-voiţi a arăta numitului despre cele chibzuite de Dv. ca să scie d-a nu adăsta zadarnic.

Primiţi D-lor încredinţarea osebitei mele consideraţiuni

p. Ministru
P. Orbescu

Şeful Biroului
I. N. Teodorescu

D-lor Membri ai Comitetului Teatral

Rezoluţie

Să se comunice D-lui Gatino, că pînă nu se va aproba Statutele şi statornici Bugetul, nu se poate face nimic.

www.cimec.ro

Telegramă

1860 Bucureşti 13 sept. joi 2 ore după 12 Comisaru Teatrelor

Dlui Gatino

Dacă primeşti treizeci şi doi galbeni pă lună şi una jumătate beneficiu pă sesoană, te poţi considera ca angajat şi urmează să vii îndată aici.

G. Bengescu [4]

Dos. T. N. 17/1877
13 fevruar 1877

Romania
Direcţia Generală a Theatreloru

Domnule Ministru

Mă grăbesc a vă supune la cunosciinţă că unul din veteranii artişti care au ilustrat scena romînă în din cei întîi timpi ai învierii sale, mult regretatul C. Caragiali, aseară a încetat din viaţă. Familia sa, redusă la miseria cea mai extremă vine şi imploră ajutorul administraţiei theatrale spre a putea întîmpina cheltuelile înmormîntării.

Vă rog dar, Domnule Ministru ca în vederea penuriei în care se află cassa Theatrului spre a putea întîmpina unui asemenea ajutor care ar fi şi o datorie de recunosciinţă naţională, să binevoiţi a lua cuvenitele dispoziţiuni spre a se realiza cu modul ce veţi crede de cuviinţă.

Primiţi D-le Ministru asigurarea prea distinsei melle consideraţii

Director General
G. Sion

Domniei Sale
D-lui Ministru al Cultelor şi Instrucţiunii publice.

[4] G. Bengescu era membru în comitetul Teatrului Naţional. Gatineau a venit însă la Bucureşti mai tîrziu. S-au păstrat contractele de angajare a acestuia, de pe timpul directoratului lui Ion Ghica (începînd de la 1877), din care se vede că numitul regizor — în tot timpul funcţionării sale la Teatrul Naţional, pînă în anul morţii, 1883 — era angajat în fiecare toamnă şi concediat vara. Intr-o adresă către direcţie, în 1881, Gatineau însuşi confirmă aceasta ; cere să i se dea un ajutor, întrucît de cînd e regizor „în stagiunea de vară n-am nici un mijloc de existenţă".

www.cimec.ro

Impresii fugare despre teatrul romînesc

Vreau să încep prin a vă împărtăşi cîteva consideraţiuni generale, cîteva păreri despre genurile artei teatrale.

Nu cred că există diferenţe de clasă şi de rasă între diversele genuri teatrale. Insist asupra acestei probleme, pentru că pînă şi în lumea noastră socialistă am întîlnit tovarăşi care, de exemplu, credeau şi încă mai cred că opera e un gen superior operetei, estradei sau circului ; sau că tragedia este superioară comediei ; baletul clasic, dansurilor populare ş.a.m.d. Eu, unul, nu cred în existenţa unor astfel de diferenţe de clasă şi socotesc că fiecare gen poate să prilejuiască realizări geniale, alături de altele foarte proaste. Îmi amintesc că la apariţia cinematografului numeroşi esteticieni burghezi nu-l socoteau a fi artă. Astăzi însă, toată lumea ştie că unul din cei mai geniali artişti ai lumii este actorul de film Chaplin. Vreau să îndemn pe dramaturgii, scriitorii, poeţii romîni — şi anume pe cei mai buni dintre ei — să se intereseze cît mai îndeaproape de circ (şi în special de textele debitate de clovni), de varieteu, într-un cuvînt de genuri care au un auditoriu popular foarte larg. În treacăt fie spus, ştiu că la dumneavoastră, de pildă, există o mare confuzie în privinţa specificului fiecăruia din aceste două genuri. Firește, întîi trebuie stabilite distincţiile.

Un lucru e cert. Sînt adversarul furibund al oricărui sectarism, al dominaţiei în teatru, în arta spectacolului, a unei singure şcoli, a unui singur stil. Cred că fiecare teatru trebuie să aibă chipul lui, poate chiar propriul lui cerc de dramaturgi. Firește, nu preconizez exclusivismul. Uniforma nu-şi are locul decît în armată, şi nu la teatru. Iubesc şi mă străduiesc să înţeleg teatrul şi viziunea despre teatru a diverselor epoci, popoare, a diverselor şcoli. De pildă, înţeleg şi iubesc pe Stanislavski ; nutresc aceeaşi stimă pentru Meyerhold, Tairov, Vahtangov sau pentru Reinhardt, Brecht, după cum l-am iubit şi pe Antoine.

La drept vorbind, aş vrea să vă vorbesc — foarte scurt — despre propria mea concepţie asupra artei dramatice. Nu recunosc nici un fel de canoane în dramaturgie. De pildă, există o premisă îndeobşte acceptată : dacă apare un revolver în scenă — înseamnă că pînă la sfîrşitul spectacolului trebuie să se tragă cu el. Ei bine, eu spun că nu e obligatoriu. Pentru mine, unica lege în teatru — unica lege a meşteşugului teatral — este ca unul sau o sută de oameni să nareze ceva, prin cuvinte, mişcare şi mimică, de pe o scenă deschisă,

www.cimec.ro

închisă, rotundă, italiană — indiferent — numai să aibă ce să spună. În afară de asta nu recunosc nici un fel de canoane. Adică nu, cer iertare, mai e ceva: povestirea poate fi foarte tristă, foarte înțeleaptă, foarte eroică sau foarte veselă, sau toate la un loc — depinde de măiestria dramaturgului — dar să nu fie niciodată plicticoasă. Poate să fie fantastică, dar să nu fie mincinoasă. Poate să aibă patos, dar să nu fie pompieristică.

Am impresia că nivelul actoricesc din țara dumneavoastră este printre cele mai ridicate din lume. Am avut prilejul în viață să văd actori destul de mulți, și încă dintre cei foarte buni. Romînia se poate mîndri cu forțele ei actoricești. Vreau să aduc în primul rînd elogiu marii artiste Lucia Sturdza-Bulandra. Apoi aș dori să amintesc de cîțiva actori tineri — actrițele sînt întotdeauna tinere! —; mai întîi, Radu Beligan, care în *Ziariștii* mi s-a părut a fi un artist cu care se poate mîndri orice popor, în al doilea rînd, de la Teatrul Municipal, Clody Bertola și Lazăr Vrabie care au interpretat cu sensibilitate rolurile principale în *Omul care aduce ploaie*.

Desigur ar trebui să vorbesc și despre mulți alți actori dar, din păcate, am avut prilejul să văd foarte puține spectacole.

Am căpătat următoarea impresie: se poate vorbi în cazul teatrului romînesc de două școli actoricești, ambele bune, foarte bune chiar. Precizez însă că personal prefer a doua. Prima — repet, o școală foarte bună, practicată de Marcel Anghelescu (în *Ziariștii*) sau de Ciobotărașu (în *Omul care aduce ploaie*) însumează actorii care se silesc să „creeze" personajul. În ce privește a doua „școală", — reprezentată strălucit prin Beligan, partizanii ei nu-și „construiesc" în mod vizibil personajele și de aceea pe scenă nici nu simți că joacă.

Acestea sînt impresiile pozitive. Tradițiile presei noastre socialiste cer însă ca la început să se exprime elogiile, asta pentru a da curaj oamenilor — iar pe urmă să se formuleze și criticile. Știu că aveți o tradiție sănătoasă în materie de operetă; regret că nu mi-a fost dat să o constat din plin în *Colomba*. Am asistat și la un spectacol de circ-varieteu. Am rezerve în privința clădirii: e adevărat sînt ateu, nu admit nici un fel de temple, nici măcar în artă, dar nici așa... Am văzut acolo acrobați admirabili. Numerele executate de ei erau o adevărată poezie. Am ascultat vocea minunată a Ioanei Radu și, pentru că melodiile dumneavoastră populare sînt foarte asemănătoare cu cele turcești, în timp ce cînta, gîndul îmi zbura la Istanbulul meu.

*

Acum vreau să vorbesc despre trei piese.

Ziariștii: piesa e bună, evident construită pe dialog, nu pe acțiune. Firește, n-am putut urmări textul, cuvînt cu cuvînt, dar după reacția publicului, mi-am dat seama că era vorba de un text valoros. Doar atît: în locul autorului, aș scoate scena care se petrece în baie; e, de altfel, singura unde actorii joacă prost. Succesul piesei demonstrează faptul că dacă dramaturgii din țările noastre vor avea o poziție politică justă, vor izbuti — desigur, învingînd anumite greutăți — să fie de ajutor patriei, partidului, guvernului. Și vor putea s-o facă, scriind lucruri veridice și — în ultima analiză — optimiste, fără nici o lăcuire a realității. Repet: știu că nu-i ușor. Dar am un argument puternic în sprijinul încrederii mele: piesa *Ziariștii*. De altfel, pe mine mă sperie mai puțin barierele pe care le ridică birocrații, decît acelea pe care scriitorii ei înșiși le înalță în jurul lor.

Cît despre regia spectacolului (Moni Ghelerter), ea a fost interesantă și chiar — slavă domnului! — în ultimul act a încălcat canoanele, realizînd scena finală cu un patos și un convenționalism de bună calitate. În treacăt fie spus, cred că cei doi dușmani ai artei teatrale sînt: lăcuirea și prețiozitatea.

Omul care aduce ploaie: piesa e excelentă, măiestrit lucrată. Regia (Liviu Ciulei) m-a încîntat, doar actul I mi s-a părut la început că are un ritm prea lent.

www.cimec.ro

În sfîrșit, vreau să vorbesc despre piesa lui Baranga : *Rețeta fericirii*. Știu că e discutată. Asta e bine. Adică, e bine pentru Baranga, dacă o operă a lui deșteaptă polemici. Doar atît : să aibă nervi sănătoși.

Precizez de la bun început că dialogul mi-a fost tradus rezumativ, nu în amănunte, astfel încît să pot urmări acțiunile personajelor. Impresia mea : Baranga n-a vrut să-și apere eroul principal. N-a vrut să ni-l facă simpatic. Unii tovarăși susțin însă că din moment ce Marin Vuia e eroul principal, e și simpatic. Dar bine, purtarea lui e de-a dreptul josnică ! Să revii la o soție pe care n-o mai iubești, să continui să conviețuiești cu ea, numai din milă sau din convenționalism, este o jignire adusă, în primul rînd, propriei ei demnități umane ! Întrebarea care se naște este următoarea : eroul principal e sau nu e simpatizat de autor ? Dacă nu e, lucrurile stau cu totul altfel. Dacă într-o piesă îți propui să combați alcoolismul, de pildă, dispui de două posibilități : sau prezinți un erou bețiv și nenorocirile care i le cășunează meteahna lui, iar apoi, procesul de redresare — sau, aduci în scenă un erou bețiv care nu reușește să se îndrepte și pînă la urmă își dă obștescul sfîrșit. Ambele piese combat alcoolismul. Dacă piesa lui Baranga a fost scrisă pentru a arăta lipsa de înțelegere și de interes, vădită de unii tovarăși față de semenii lor, și dacă el și-a propus să combată această manifestare — și-a atins țelul. În definitiv, să nu se uite că Lenin a spus că comuniștii sînt filantropi în adevăratul sens al cuvîntului. Repet: fac toate aceste considerațiuni fără să cunosc în amănunt piesa. E posibil că spectatorul care pur și simplu nu simpatizează prea mult cu rînduielile noastre, va părăsi teatrul spunînd în sinea lui : „Aha, și pe vremuri se întîmpla așa, și azi se întîmplă la fel". Nu cred însă că pe noi trebuie să ne preocupe felul cum va judeca micul burghez scrisul nostru. Dacă i-ai citi unui asemenea individ un articol al lui Lenin despre birocratism, ar spune : „Păi sigur, și Lenin a spus că...". De aceea, nu trebuie să ne orientăm după afirmațiile dușmanului, fiindcă el, orice ar spune, tot de rău spune.

*

Aș voi să închei această succintă și foarte incompletă trecere în revistă a impresiilor mele teatrale din București, relevînd două aspecte principale :

Am avut mereu impresia că la dumneavoastră regia și scenografia sînt prea cuminți, prea înțelepte, prea... pașnice, satisfăcute de ceea ce au realizat. Eu am 54 de ani și sînt suferind, dar am un temperament meridional. Și dumneavoastră sînteți meridionali ; mult aș vrea ca, în domeniul teatrului romînesc, temperatura să fie mai ridicată. În medicină aveți academicieni cu barbă care caută și descoperă mereu alte leacuri — de ce nu-i imită regizorii ? Ceea ce au făcut pînă acum e remarcabil, desigur, și nici nu predic inovația de dragul inovației, cer doar căutarea neastîmpărată a noului.

În al doilea rînd : am văzut minunate teatre în aer liber. Sper că le folosiți. Dar acestea sînt *teatre de vară*, și nu teatre *deschise*. Și cînd te gîndești că aveți atîtea piețe ! Te cuprinde mirarea : de ce ne ferim de scenele din piețe ? Toate piețele trebuie să fie folosite și pentru astfel de scene să se scrie piese anume. Ce părere au dramaturgii dumneavoastră ?

www.cimec.ro

Ali Ahmed Bakasir: „Teatrul nostru are un viitor luminos"

Mi se părea cu totul firesc — chiar necesar — ca, la începutul întrevederii mele cu dramaturgul egiptean Ali Ahmed Bakasir, să aduc vorba despre Sfinxul din Ghizeh, piramidele lui Keops, Kefren și Mikerinos, despre Templul din Luxor sau despre alte vestigii ale străvechii culturi egiptene, de care asociam inevitabil și începuturile artei teatrale egiptene.

— Trebuie să precizăm lucrurile, *mă întrerupe Ali Ahmed Bakasir.* Vrei să discutăm despre vechea civilizație egipteană sau despre dezvoltarea teatrului nostru ?

— *Îmi pare că cele două subiecte nu pot fi disjunse, i-am replicat oarecum uimit.*

— Presimt că-ți produc o dezamăgire, dar... dacă e vorba de teatrul egiptean, trebuie să facem un amețitor salt peste veacuri și să ne oprim tocmai în secolul al XVIII-lea. Firește — *adăugă cu vădită intenție să mă consoleze* — și în perioada de înflorire a străvechii noastre civilizații, existau anumite forme de manifestare ale artei spectacologice. În vechime, spectacolul teatral era prilejuit și legat întotdeauna de sărbătorile religioase. Astfel, ne este cunoscută existența unei dramaturgii legate de viață, de moarte, cît și o seamă de întîmplări ale lui Osiris, zeul soarelui-apune, sau ale soției sale, Isis, zeița cerului și a lunii. Pare-se că reprezentațiile teatrale aveau loc în aer liber, în fața a mii de spectatori. Din păcate, documente scrise sau date mai precise despre aceste începuturi ale teatrului nostru nu există.

— *Totuși, în marea majoritate a țărilor, teatrul modern s-a născut, ca o primă etapă, pintr-o laicizare a dramei religioase...*

— Istoria e de vină ! Cucerirea Egiptului de către arabi — eveniment care a schimbat complet soarta vechiului Egipt — a fost și factorul care a generat încetarea oricăror reprezentații teatrale. Aceasta, deoarece islamismul era potrivnic formelor spectacologice de cult. Tocmai din această cauză, vechii arabi, deși au cunoscut îndeaproape cultura și filozofia Greciei antice, au trecut cu multă indiferență pe lîngă teatrul antic.

— *Căror împrejurări li se datoresc, atunci, începuturile moderne ale teatrului egiptean ?*

— Campaniei lui Bonaparte. Primele reprezentații de teatru de tip european, datorite unor ansambluri străine, au avut loc în cadrul coloniei franceze din Egipt. În anul

www.cimec.ro

1869, în cinstea inaugurării Canalului de Suez, a fost construit primul teatru stabil în Egipt, și anume, Teatrul de operă. Inaugurarea lui festivă a avut loc la 1 decembrie 1869, cu opera *Rigoletto*, iar mai tîrziu, pe scena acestui teatru a fost prezentată în premieră mondială opera *Aida*, pe care Verdi a compus-o anume cu prilejul inaugurării Canalului. Deschiderea primului teatru permanent în Egipt nu coincide însă și cu primele începuturi ale teatrului național egiptean. Spectacolele de operă erau interpretate întotdeauna de cîntăreți străini, invitați anume în Egipt. Pe de altă parte, publicul spectator era format aproape în exclusivitate din străini și din reprezentanți ai claselor avute din Egipt. Incontestabil însă că aceste reprezentații de operă au dat impuls nașterii artei teatrale naționale. Urmînd exemplul străinilor, Iacob Sannon, care a trăit multă vreme în Franța și cunoștea în mare măsură viața teatrală din Europa, organizează primul ansamblu egiptean de teatru. Spectacolele lui erau jucate în limba arabă, iar repertoriul era alcătuit în exclusivitate din lucrări dramatice scrise sau traduse de Sannon însuși. Mai ales pe planul creației dramatice, Sannon a fost deosebit de prodigios, mai toate piesele sale avînd un pronunțat caracter satiric la adresa realităților din Egipt și, în special, la adresa englezilor care căutau în chip și fel să se amestece în treburile interne ale țării. Succesul spectacolelor prezentate de ansamblul lui Iacob Sannon a fost remarcabil, datorită mai ales faptului că pe scenă își aflau întruchiparea idealurile de libertate și independență ale întregului popor.

Așadar, arta teatrală egipteană și, implicit, dramaturgia națională își leagă primele începuturi de lupta patriotică pentru suveranitatea națională și independența țării.

Din păcate, activitatea formației lui Iacob Sannon a fost de scurtă durată. Oficialitatea a desființat ansamblul, iar Sannon a fost silit să se exileze. Astfel se încheie o primă etapă în formarea teatrului nostru.

A doua etapă aparține teatrului muzical. Este poate cea mai înfloritoare perioadă din cîte a cunoscut teatrul egiptean de-a lungul istoriei sale. Aceasta nu datorită însă spectacolelor prezentate pe scena Teatrului de operă, construit pe vremea reginei Eugenia, cît, mai ales, prin aportul unor actori din Liban.

În Siria existau numeroase cercuri care se preocupau de activitatea teatrală, precum și ansambluri teatrale, statornic închegate. Unele dintre acestea — la un moment dat — au trecut să-și demonstreze virtuțile și în Egipt. Pe lîngă ansambluri, au început să poposească apoi și actori de sine stătători, care nădăjduiau să găsească în Egipt un cîmp mai larg pentru afirmarea artei lor și, implicit, o răsplată materială mai substanțială. Cu mici echipe înjghebate ad-hoc, colindau orașele țării, prezentînd spectacole muzicale. Cei mai de seamă dintre acești pionieri au fost Al. Kerdahi și Maron El Nakkash, care, deși au depus o activitate destul de susținută, jucînd mai ales în dialect sirian, nu au avut parte de un succes prea mare. În tot cazul, ei și-au adus contribuția la dezvoltarea teatrului egiptean și, mai ales, la formarea gustului pentru reprezentația de teatru.

Dintre toți actorii sirieni care — cu sau fără voia lor — au pus o piatră la temelia teatrului egiptean, meritul de a fi stimulat în cea mai mare măsură dezvoltarea artei noastre spectacologice îi revine însă lui Iskandar Farah. El reprezintă pentru prima oară în Egipt, spectacole de operetă care, în scurt timp, cîștigă adeziunea publicului spectator.

Gustul publicului pentru spectacolul muzical determină foarte mulți actori, compozitori și cîntăreți să se grupeze în diferite ansambluri, dintre care cel al lui Saied Darwish este cel mai cunoscut. Darwish era compozitor. Creația sa muzicală poartă cert pecetea inspirației folclorice. Datorită lui, s-a format un repertoriu destul de bogat de lucrări muzicale, mult jucat și de celelalte ansambluri de operetă existente în Egipt.

— *Din cele relatate pînă acum ar rezulta că cele două forme spectacologice, și anume: teatrul muzical și teatrul de dramă, au cunoscut o dezvoltare mai degrabă succesivă decît paralelă.*

— Într-adevăr, așa e. Primii pași spre formarea teatrului de dramă egiptean — și

www.cimec.ro

în general pentru crearea artei teatrale — îi aparţin lui Iacob Sannon. Acestei perioade îi urmează epoca de înflorire a teatrului muzical, aş spune, de operetă. În sfîrşit, cînd teatrul muzical cunoaşte declinul, e din nou rîndul teatrului de dramă să înregistreze o perioadă de avînt. Dacă Iacob Sannon a întemeiat teatrul egiptean, George Abyad este cel care desăvîrşeşte mişcarea noastră teatrală în raport cu cerinţele europene faţă de teatru. Abyad a creat în 1912 un ansamblu pentru reprezentarea repertoriului clasic. Datorită lui Abyad, traducătorul şi actorul, spectatorul egiptean a cunoscut pe Corneille, Shakespeare, Molière şi mulţi alţii. Prin strădania lui, spectatorul egiptean a învăţat să preţuiască textele clasice, adevărata artă dramatică, jocul realist şi fantezia regizorului. În afara ansamblului lui Abyad, care vădea o certă preferinţă pentru tragedie, mai fiinţau şi cîteva ansambluri de comedie, dintre care se cuvine a pomeni pe cel al lui Amina Sitki, care şi-a cîştigat faima mai ales interpretînd vodeviluri.

După terminarea primului război mondial, respectiv în anul 1923, a luat fiinţă un mare ansamblu de teatru, „Ramses". Conducătorul lui era Yousif Wahbi. La începutul activităţii, formaţia prezenta în special lucrări clasice, pentru ca, cu timpul, să înscrie în repertoriu şi lucrări originale, aparţinînd fie lui Wahbi însuşi, sau altor dramaturgi, ca Anton Ezbek.

— Care este actuala situaţie a teatrului egiptean? Ne referim în special la teatrul de dramă.

— Există la Cairo un teatru permanent. L-aş putea asemui unui teatru naţional, subvenţionat de stat. Scena lui găzduieşte ades pe Shakespeare, Molière, Pirandello, Cehov şi alţii. Un repertoriu, aşadar, destul de eclectic, deşi predominant clasic. În afara ansamblului naţional, mai există încă cinci formaţii teatrale, de mai mică importanţă. De curînd, datorită lui Zaki Talaimat, a fost creat şi un institut de teatru cu trei secţii permanente: actorie, teatrologie şi regie, chemat să asigure pregătirea tinerelor cadre necesare teatrului nostru.

— Se resimte cumva în practica teatrală o anume preferinţă din partea actorilor şi regizorilor pentru una sau alta dintre şcolile europene?

— Putem vorbi, în cazul teatrului nostru contemporan, de trei tendinţe sau, mai bine spus, maniere de interpretare: maniera retorică, declamatorie, promovată mai ales de către Abyad; cea melodramatică, datorită lui Wahbi, şi în fine, a treia, cea modernă, susţinută mai ales de acei care şi-au făcut studiile în străinătate. În ce mă priveşte, consider că nici prima şi nici a doua tendinţă nu mai sînt pe gustul maselor. Sînt convins că, odată cu dezvoltarea teatrului nostru, se va crea o şcoală proprie, naţională.

— Socotiţi, deci, că dezvoltarea mişcării teatrale este legată, indisolubil, de existenţa unei dramaturgii naţionale. Care sînt coordonatele pe care se dezvoltă astăzi creaţia dramaturgilor egipteni?

— Dramaturgia noastră face abia primii paşi spre maturizare. În ultimii ani s-au scris foarte multe piese şi s-au afirmat foarte mulţi dramaturgi. Voi pomeni dintre aceştia pe Temfik El Hakim şi Mahmond Teymour. Cît priveşte orientarea dramaturgiei noastre, aş distinge două curente: unul romantic şi unul realist. Prima categorie include pe autorii dramelor poetice, cîntăreţii sentimentelor etern-omeneşti. Cea de a doua, mai pregnantă, mai bogată în teme, însumează piesele axate pe problemele politice şi sociale actuale. Spectatorii noştri gustă în aceeaşi măsură piesele aparţinînd ambelor orientări, cu condiţia să răspundă aspiraţiilor legitime de independenţă şi libertate ale poporului. Teatrul şi, în primul rînd, dramaturgii trebuie să sprijine lupta legitimă, dreaptă, a poporului egiptean împotriva amestecului străin, împotriva tendinţelor colonialiste. Sub pecetea acestei lupte, arta teatrală pulsează astăzi viu, într-o necontenită încleştare cu greutăţi materiale de tot felul. Noi, oamenii de teatru egipteni, sîntem convinşi că teatrul nostru, aidoma ţării noastre, are un viitor luminos. Vom lupta pentru viitorul nostru.

V. D.

www.cimec.ro

cronica

Demonstrație de virtuozitate

Teatrul Național București : *Institutorii* de Otto Ernst

Institutorii este, după a noastră părere, o piesă prusacă, severă și pedagogică. Că o joacă toate colectivele teatrale ale sindicatelor din învățămînt, e explicabil. Piesa, dincolo de retorismul său educativ, aduce pe scenă o faună, din păcate, prezentă și azi în unele școli. Are un mic mesaj și un considerabil pretext de caricatură. Nu am înțeles însă ce caută o piesă atît de depășită pe scena Teatrului Național al Capitalei ! ? Între publicul republicii noastre și piesa lui Ernst există — ca nivel, ca problematică și chiar ca mesaj — aceeași diferență ca între „cei vechi" și „cei noi" din piesa lui Ernst. Patosul progresist al lui Jan Flemming (Geo Barton) este un rezumat sforăitor a tot ce s-a scris în materie de educație și educatori în ultimii 30 de ani. Se pledează pentru o cauză de mult cîștigată în opinia publică (nu, din păcate, în practica de cadre) a dăscălimii noastre. *Apostol* al lui Cezar Petrescu constituie — mutatis-mutandis — o ilustrare a eroismului de catedră, mult mai convingătoare, mai umană și mai dramatică chiar, decît discursurile retorice ale personajului căruia îi plac copiii și care detestă escrocii netalentați, strecurați în cancelariile profesorale ale aproape trecutului secol. Publicul nostru e de mult convins de așa-zisul mesaj al piesei, chiar dacă, în sine, recunoaște că e bine și

Costache Antoniu (Prof. Dr. Prell), Geo Barton (Flemming), Ion Finteșteanu (Flachsmann)

www.cimec.ro

Mircea Constantinescu (Brösecke), Niki Atanasiu (Diercks), Ion Manu (Weidenbaum)

interesant să fie puși la punct directori de tipul lui Finteșteanu (am zis Finteșteanu și nu Flachsmann, pentru că cel din urmă trebuie să se închine în fața maestrului Finteșteanu). Am înțeles ulterior că e vorba de „36 de ani de cînd datorită unei circumstanțe neașteptate, l-am jucat (Ion Finteșteanu — *n. n.*) pentru prima oară pe Flachsmann". Am înțeles. În această ordine de idei, înțelegem pentru ce Teatrul Național, această nobilă oficină a marilor reveniri, își serbează o anume maturitate, demonstrînd că se poate face mare artă oricînd și din orice.

În cazul *Institutorilor*, trebuie judecat cu totul separat textul de regie și de jocul actorilor. Fiindcă în regie și joc se subliniază tot ce e artă, finețe, nuanță. Textul e ingrat, personajele creionate în cărbune dur. Situațiile sînt atît de tipice, încît nu mai provoacă nici o surpriză dramatică. În schimb, felul „cum" se spun replicile, felul în care se mișcă, tac, țipă sau șoptesc eroii, e totul. Textul rămîne un pretext de aniversare; în schimb, realizarea textului e o încîntare (în sine). De obicei cînd regizează un actor, decorul e corect și util la maximum, lumina e justă, mișcarea potrivită, ritmul cel mai propice. În schimb, jocul actorilor primează, se înalță, dărîmă. Spectacolul la care am asistat este o demonstrație la maximum a măiestriei actoricești. Finteșteanu a fost inteligent și a zis, probabil, așa: „piesa e așa cum o știm; dragă Barton, tu să fii frumos și deștept (ca de obicei); tu, Atanasiu, să fii roșu și foarte lichea; Manule, să faci tot ce poți, ca să..., iar voi, Mircea Constantinescu, Ghibericon, Antoniu, vă dau voie să fiți voi. Dar la cel mai înalt nivel, la cel mai perfect joc..." Și într-adevăr, spectacolul Național demonstrează o admirabilă performanță în materie actoricească. Finteșteanu face un tip complex, perfect; mîinile cuvîntă, bărbia grăiește, ochiul comunică. Se destinde, se închină, e copleșitor. Ca tip. Dar e Finteșteanu. E actorul Finteșteanu la maximum. Sub lupă. Iată, mi-am zis, dedesubturile artei. Mîna așa, acum pauză, acum joci din buze, apoi te înclini. Ce efect! Ce efect nemaipomenit! Iată-l pe Manu. Privește-i capul, auzi-l cît de inteligent se bilbiie, admiră-l cum, timp de 15 minute, aprinde (cu artă) un primus. Ascultă-l pe Geo, care e frumos și expresiv, dar care (spre ghinionul lui!) are un rol în care trebuie să declame versete pedagogice. Și Geo nu știe să declame, în schimb e copleșitor de bine în scena în care o sărută pe gingașa, frumoasa, spontana Gisa Holm.

La un moment dat, am și uitat că e vorba de o piesă prusacă, aparținînd unei

www.cimec.ro

anume epoci și societăți. Întregul joc de pe scenă mi s-a părut o demonstrație a maeștrilor în fața ucenicilor uluiți. Nu putem să fim decît recunoscători. Dar ne-a părut rău că atît aur actoricesc s-a fost uzat pentru a repolei un blazon la care nu mai ține nimeni. Va părea ciudat, dar întotdeauna mi-a plăcut să gust arta la nivelul sintezei ultime ; niciodată nu m-a interesat laboratorul tehnic al artizanului. Într-o seară, un bun amic al meu, scamator, mi-a demonstrat cîteva din intimele secrete ale meseriei sale : cum apar iepurii în pălărie, cum se „decapitează" femeia, cum zdrobești în piuliță ceasul aproapelui. Am înțeles, dar m-a durut. Ce rost are să cunosc tehnica pură a iluziei, cînd pe mine mă încîntă foarte iluzia, în măsura în care e artă ?

N-aș vrea să fac nici un fel de legătură, și mai ales n-aș vrea să fiu bănuit nici de ironie și nici de perfidie. Povestea cu scamatorul o amintesc ca o metaforă absurdă și anecdotică. Dar un joc magistral, legat de un conținut mediocru, mi se pare o concesie făcută expresiei în dauna conținutului.

Pe scena Naționalului nostru aș fi vrut să-l văd (fiind vorba de germani) pe Fintești eanu în rolul judecătorului din *Ulciorul sfărîmat*. Pe Manu, în rolul pastorului din *Mama Courage*.

Fintești eanu este un actor prea mare, prea fin, prea al zilelor noastre, ca să aibă nevoie de revenirea (36 de ani de la...) la succese de odinioară. Am vrea să știm Teatrul Național, cu excelenții săi actori și regizori, întorși nu spre trecut și spre nostalgii ; din contră, am vrea să-i știm proaspeți, inovatori și curajoși în a aborda acele autentice valori teatrale moderne care așteaptă nerăbdătoare la granițele țării. Maiakovski, Anouilh, Brecht etc... sînt tot atîtea nume care întunecă simțitor astăzi actualitatea prea cumsecadelui Otto Ernst. Din cauza aceasta, cu toate omagiile pe care le merită supleța perfectă a colectivului piesei *Institutorii*, în politica de repertoriu a primei scene românești, reluarea unei asemenea opere nu constituie un progres tematic și artistic, ci un pretext de sublimă și magistrală demonstrație a bravurii scenice a unui colectiv actoricesc excelent.

O operetă de artă

Teatrul de Stat din Arad : *Cavalerul mut* de Heltay Jenő

Regizorul spectacolului, Dan Radu Ionescu, notează în manifestul său din program, următoarele : „Avem de luptat cu un spectacol care se uită greu". Nu se referă — dintr-o modestie pe care i-o apreciem — la spectacolul teatrului din Arad. Nu. Ci la premiera piesei lui Heltay, *Cavalerul mut*, care a avut loc la Budapesta în 1936. „Știm, spune Dan Radu Ionescu, ce a însemnat prezentarea piesei lui Heltay într-o vreme de cruntă teroare fascistă, într-o vreme în care zeci de prejudecăți, bisericești și sociale, înăbușeau orice licărire de omenie !" Fraza e generoasă și categorică. Nu avem nimic împotriva felului în care se definește atmosfera fascistă a anului 1936, ne-am permite totuși o mică rezervă. Credem că piesa lui Heltay nu a avut de luptat prea mult cu cenzura naționalistă a regimului Horty. Am putea spune, chiar din contră : numerele din celebra „Szinházi Élet" („Viața teatrală") din acea vreme vorbesc în termenii cei mai ditirambici de *Cavalerul mut*, pe care, dacă bine îmi amintesc, o consideră un poem dramatic ce merită să fie pus alături de *Hunyady László* sau *Bánk Bán*. Ne vine greu să descifrăm în horbota atmosferei de amor, cavalerism și Renaștere, nota de mesaj antifascist. Și credem, nici nu e necesar. Piesa ni se pare mai degrabă o ilustrare poetică a onoarei cavalerești, a mîndriei nobiliare (maghiare). Un prea viteaz cavaler, Ágárdi Péter (cronicile lui Mathias-rex îi consemnează neobișnuita aventură), călătorind prin Italia (în sec. XV) se îndrăgostește mortal de o prea frumoasă nobilă italiancă (neconsolată văduvă de război). Îi oferă bijuterii : nu reușește. O sărută totuși, promițîndu-i capricioasei doamne să-i îndeplinească orice dorință. Mîndra Zilia Duca îi cere să

www.cimec.ro

devină mut timp de trei ani de zile. Ágárdi pleacă, legat de peceţile cuvîntului de onoare şi, bineînţeles, devine mut. După doi ani, Zilia, neliniştită de amor şi de mister, află de eroismul afazic al cavalerului maghiar, pleacă spre Panonia spre a-l desface de jurămînt. (E vorba şi de o recompensă în aur, în caz că îl vindecă.) Nu reuşeşte. Cavalerul e mut ; viteaz şi frumos, bărbat şi nobil, dar mut. Îl sărută : el tace. Se lasă sedusă : el tace. Se zvîrcoleşte : el, nimic. Ca în basme, vrăjitorii ce nu reuşesc să vindece la curţile regale îşi pierd capul. Şi Zilia e condamnată la moarte. Ágárdi Péter continuă să zîmbească satisfăcut masculin de victima sa, dar cuvîntul prin care ar putea să salveze viaţa amantei sale nu-l pronunţă. Se travesteşte în călău (femeia nu-l recunoaşte) şi cu satîrul în mînă obţine, satisfăcut, ultima şi cea mai teribilă declaraţie de amor. Atunci se descoperă, *vorbeşte,* Mathias şi frumoasa lui soţie îi binecuvîntează, şi Zilia, fericită, devine soţia legitimă a cavalerului scăpat de muţenie.

Piesa, după părerea noastră, e construită cu mult meşteşug, cu multă ştiinţă a efectului. Scrisă în versuri, ea ne apare ca un fel de camee de epocă, ca o bijuterie de lux a unei bunici foarte bogate şi romanţioase. Nu e nici feerie, nici istorie ; conţine însă din toate cîte puţin. Începe ca o comedie sentimentală (boccacească), continuă ca o dramă eroică, e gata să devină tragedie, ca la urmă, totul, chiar şi cuvîntul de onoare (nu s-au împlinit cei trei ani) să devină o farsă. Un bărbat mîndru a pedepsit o femeie mîndră. Dar aceste dedesubturi morale nu au importanţă. Sclipeşte Renaşterea în toată splendoarea ei, avem amor şi bijuterii, cavaleri, onoare şi papa de la Roma ; regi cruzi, regine prietene, călăi în roşu. Săruturi, pasiuni, mandoline...

Cu toate acestea, de acord cu publicul arădan, a trebuit să recunoaştem că spectacolul ne-a amuzat. Nu ca operă de artă dramatică (fiindcă nu e !), ci ca operetă de artă, pentru că este un prilej de colorată şi exotică destindere. Dan Radu Ionescu, deşi captat la maximum de culoarea şi somptuozitatea epocii, a reuşit totuşi să nu se înece în costume şi decor şi să salveze poezia şi acţiunea comediei.

Scenă din actul I

Nu sînt adeptul concepţiei eclectice în regie, aşa cum este Dan Radu Ionescu. Dar în cazul special al *Cavalerului mut,* scena a suportat uşor şi bine efectele acestui eclectism („de toate, din toate şi pentru toţi"). Zeci de costume, mobilă de stil, vitralii ; creneluri, scări în spirală, bare de fier (la închisoare), tron cu steaguri ; lumini de toate nuanţele, figuraţie în zale etc. Publicul e copleşit, alintat.

Alegerea distribuţiei a fost foarte potrivită. În rolul lui Ágárdi Péter (cel mut) l-am admirat pe puternicul şi destul de nuanţatul Vasile Cosma. Fără să-l supărăm, trebuie să spunem că ne-a plăcut mai mult felul cum vorbeşte în scenele în care era mut, decît în cele care i-au oferit replici sonore. Coca Ionescu (Zilia Duca) ştie să recite versuri (dintre puţinii actori arădeni), se mişcă cu graţie, a reuşit să „îmbrace" total costumele. În scenele de dragoste a avut şi pasiune şi respiraţie (pentru prozodie). Am mai remarcat cu surprindere dezinvoltura *dell'arte* a jocului lui Mişu Drăgoi, care, în rolul valetului cavalerului mut, ne-a dovedit multă fineţe şi stil. I-am apreciat dicţiunea şi dansul. A umplut scena, mai ales că, pe linie de mimică a fost cît se poate de sugestiv dublat

www.cimec.ro

de Emilia Dima, spumoasa cameristă a Ziliei. Marina Başta (regina) solemnă, rece, frumoasă : a fost o adevărată regină. Păcat că pe scenă, soţul ei (Mathias) a părut mai degrabă ca fiind un oarecare Vasile Varganici, decît suveranul unei întinse împărăţii.

I. D. S.

Probleme aparent contemporane

Teatrul C. F. R. Giuleşti : *Intoarcerea lui Cristofor Columb* **de L. Bruckstein**

Mitul Penolopei, simbolizarea pentru mulţi înduioşătoare a fidelităţii în dragoste, a idealului de constanţă feminină, insensibilă la intemperii sociale sau sentimentale, nu e o temă nouă în literatură, ba chiar a prilejuit nenumărate variaţiuni în beletristica multor epoci. Prilej de ilustrare îndeosebi epică, presupunînd un anumit sondaj psihologic, ideea transpunerii scenice a „aşteptării" nu e de factură dramatică. În orice caz, presupune un mare meşteşug în dozarea gradată a sentimentului, altfel riscă pericolul platitudinii şi truismului psihologic. Precum vedem, descifrarea acestui sentiment etern valabil a tentat şi pe dramaturgul Ludovic Bruckstein, prilejuindu-i scrierea piesei *Întoarcerea lui Cristofor Columb*.

Luînd drept pretext plecarea unui om atras de mirajul fericirii din *„lumea nouă"*, ca şi întoarcerea sa dezamăgită după un deceniu de peregrinări, piesa caută să înfăţişeze de-a lungul a trei acte şi şapte tablouri consistenţa unui caracter feminin integru, pur, care suportă cu stoicism diversele încercări ale vieţii, avînd drept unic suport moral dragostea şi credinţa în soţul plecat. Ideea pare generoasă şi în peisajul cu veleităţi cosmice şi simboluri grave al dramaturgiei noastre de ultimă oră, ea aduce o viziune cuminte, modestă şi nepretenţioasă. La o cercetare mai atentă însă, după ultima cădere de cortină, ideile rămîn nude, dezbrăcîndu-se de învelişul lor actoricesc, eroii se destramă şi spectatorul se întreabă dacă *Intoarcerea lui Cristofor Columb* este o piesă nouă, de actualitate. De la bun început ni se pare că ideea dominantă a piesei, aşteptarea soţului plecat, e lipsită de simburele necesar de teatralitate, capabil să germineze o dramă. Ideile adiacente, la fel, converg către epic. Transformarea sau mai bine zis procesele sufleteşti ale Cristoforului Columb (analogia e mai mult decît silită) se petrec undeva în afara scenei. Nu ştim exact care a fost mobilul plecării sale, cu ce realităţi s-a ciocnit acolo şi ce a declanşat revenirea la ai săi. Mesajul piesei vrea să mai spună că, în ani frămîntaţi de transformări sociale, oamenii îşi manifestă adevărata lor fire — cei tari învingînd, cei slabi prăbuşindu-se. Viziunea autorului e totuşi ciudată, căci în piesă împărţirea caracterelor e extrem de arbitrară, în două tabere total opuse — răi şi buni, virtuoşi şi vicioşi, suflete albe şi suflete negre. Nici o nuanţă, nici un relief, nici o pată nu întunecă sau luminează caracterul respectiv al lui Lixandru şi Andrei, ducînd la artificial şi grotesc în dauna artisticului şi umanului. În sfîrşit, tot pe linia acestei analize a ideilor piesei, se cuvine să amintim şi coloratura socială sau tenta de actualitate socialistă, şi anume existenţa unei fabrici fostă „Carolina" devenită „Drum nou". Apare şi un tablou de actualitate, singurul de altfel, în care nişte tovarăşi ţin o reuniune tovărăşească, pomenind despre fabrică, naţio-

Scenă din actul I

www.cimec.ro

nalizare și directorul ei care este — de ce, nu știm — Andrei. In ce măsură acest eveniment important sau altele de aceeași natură au vreun rol în viața personajelor, nu vedem. Aceasta pentru că piesa *Intoarcerea lui Cristofor Columb* e minată de un fundamental viciu de construcție, tradus în neputința închegării într-o viziune dramatică a nenumăraților eroi, idei și sentimente, toate — în abstract — foarte frumoase. Existența continuă a două planuri paralele (bodega Barbarei și succesivele locuințe ale Mariei), bun procedeu cinematografic, aici derutează cumplit. Revenirile în bodegă, inutile, nu permit desfășurarea acțiunii și nici nu conțin doza de pitoresc pe care o sconta autorul. De altfel, căutarea cu orice preț a pitorescului e mult prea evidentă. Beppo și pokerul său, Ninette, cu veleitățile ei de cocotă meditativă, scena beției melodramatice a lui Lixandru, fetița înțeleaptă și de o candoare desăvîrșită, șuieratul de tren, jazzul în surdină sînt tot atîtea elemente inutile și străine acțiunii propriu-zise.

Senzația că acțiunea se desfășoară între acte dăinuie tot timpul, căci de fiecare dată tabloul respectiv prezintă fapte de mult cunoscute. Astfel, un întreg tablou din bodegă are drept unic scop înștiințarea că Maria s-a mutat în altă locuință. Impresia că există o acțiune undeva departe e dată de necontenitele monoloage ale eroilor principali care în loc să se ciocnească unul de altul, să comunice, apar și dispar în scenă fără nici o logică, alunecă fără să se atingă, fiecare păstrîndu-se pentru respectiva scenă „tare" cu... monolog.

Am sublinia că aceste reflecții nu ne-au fost toate inspirate de spectacolul de la Teatrul C.F.R. Giulești. Ele ne-au apărut mai ales după. Regia (Geta Vlad) a știut să atenueze cu inteligență viciile textului, creînd o mișcare armonioasă în scenă și o atmosferă propice discutării unor probleme de valoare etică. La aceasta a contribuit și scenografia (Adina Reich și Dan Nemțeanu) care a realizat decorul pe elemente de sugestie, cu o simplitate de bun gust. Regretăm doar interpretarea ieftin idilică a actului III, în care schimbările istorico-sociale sînt marcate printr-un interior mult prea somptuos și deloc potrivit cu caracterul modest și reținut al eroinei. Dintre interpreți s-au detașat net Marga Anghelescu (Maria) și Constantin Lungeanu (Lixandru). Talentata actriță Marga Anghelescu a imprimat personajului mult farmec propriu, o interiorizare destul de naturală și inflexiuni stranii și neliniștite în glas, relevîndu-ni-se o Marie chinuită de întrebări și răspunsuri. Revelatoare e scena din actul II, masca ei împietrită la nenumăratele întrebări răscolitoare ale copilului, crisparea dureroasă la știrea morții lu Mihai și treptata recompunere a chipului luminat de o mare credință interioară.

Constantin Lungeanu a încarnat cu subtilitate și nuanțări geniul rău al piesei, care după succesive alunecări morale, se sinucide. Ca și rolului Mariei, textul îi oferă și acestui personaj o scenă mare, monologul beției, bogată în sinuoase răsuciri dramatice. Deși procedeul e facil, C. Lungeanu adîncește acest moment dîndu-i o tensiune sumbră prin ceea ce el conține simbolic. În celelalte roluri — cu excepția lui Nicolae Popescu (Mihai) — Simion Negrilă (Andrei), Alexandra Ianu Pascu (Nina), Victoria Medeea (Barbara) au exploatat dincolo de limite resursele piesei, străduindu-se să apară frămîntați, preocupați, iubindu-se, urîndu-se și încercînd să fie „oameni ai zilelor noastre".

Dacă efortul lor a apărut în multe clipe van, cauza se explică prin aceea că *Intoarcerea lui Cristofor Columb*, în pofida unor premise valoroase, n-a surprins totuși în adîncime caracterele contemporane pe care le schițează și nici o ciocnire a lor cu adevărat proprie actualității noastre.

Mormolocul sau un personaj „tradițional"

Teatrul de Stat Baia Mare : *Mormolocul* de C. Sîncu și V. Nițulescu

Scena reprezintă un birou funcționăresc de sfat popular, primărie sau minister. E opt fără zece. La ridicarea cortinei, prin ușa din dreapta intră cu pași timizi un om între două virste, cu ochelari, care-și pune imediat mînecuțe negre și, cu un aer absorbit, umil și fericit totodată, își începe lucrul, înregistrînd decesele la starea civilă.

www.cimec.ro

Costin Iliescu (Baltazar), Uță Ion (Serafim)

Pe urmă, cu întîrzierea cuvenită, vin ceilalți funcționari, nepăsători, răutăcioși, intriganți ; încep să ronțăie sandvișuri, să dea telefoane interminabile și să-l necăjească pînă la exasperare pe modestul nostru erou. În sfîrșit, cu și mai multă întîrziere, vine și șeful, coșmarul nopților mormolocului Serafim Piculiță, chinuindu-l și mai îngrozitor și făcîndu-l să-și dea demisia spre groaza nevestei și familiei sale.

Oricît de sumar e rezumatul actului I, ușor ne dăm seama că avem de-a face cu un conflict cunoscut și cu un personaj cu acte precise de stare civilă în istoria literaturii noastre mai vechi, dar inexistente în realitatea noastră. Diferitele sale ipostaze au făcut ca drama micului funcționar cinstit, veșnic persecutat și cal de bătaie al celor mai tari, să fie mai mult decît un subiect călător. Nenea Anghelache al lui Caragiale, Microbul lui Brătescu Voinești, Eusebiu, pipernicitul funcționar din *Cartea cu vise* a lui M. Sorbul, pentru a nu numi decît cîțiva, au încetățenit chipul și aria sa socială în dramaturgia și nuvelistica noastră. De altfel, Mormolocul, eroul piesei cu același nume a lui C. Sincu și V. Nițulescu, își are corespondențe și în dramaturgia noastră actuală, avînd aceeași structură morală cu Spiridon Biserică al lui Aurel Baranga. Evident, asemănările amintite nu pot constitui o culpă, în artă nu atît motivele interesează cît realizarea.

Mormolocul e o piesă destul de bine construită, autorii vădind oarecare meșteșug dramatic. Comicul situațiilor, ridicolul personajelor dau piesei o potențialitate de comedie de caracter, deși replica e banală și lipsită de nerv. Totuși, în ciuda abilităților scenice și a referirilor stricte la actualitate, piesa are un caracter vetust, un aer de situație cunoscută, care se menține ca un fond de culoare tot timpul spectacolului. Problema birocratismului, a persecutării celor slabi și nevinovați, a favoritismului și lichelismului, pretabilă din plin la comedie și satiră, se cristalizează în această piesă nu prin formele noi și specifice în realitatea democrației noastre populare, ci printr-un manierism uzitat în nenumărate tratări anterioare. În *Mormolocul* se cultivă o psihologie dulceagă, călduță, care se traduce prin replici ca : „Într-o lume ca a noastră, o lume în plin progres, mărinimia trebuie să încălzească în fiecare clipă inima umană". Sau : „Statul are nevoie de fiecare om cinstit, oricare i-ar fi meseria." Mesajul, ca și supratema piesei, traduse și printr-o metaforă

www.cimec.ro

(un șoarece care rontăie), este lupta împotriva rontăitului... la figurat. Comparînd presiunea birocratică a șefilor săi, influențele vecinelor din mahala, foste proprietărese, asupra familiei sale, eroul exclamă:

Piculiță (vorbește de șoarece dar parcă se gîndește la altceva) ...și rontăie mereu chiar dacă nu-l auzi tu... ront-ront... Rontăiți aici, rontăiți la birou, rontăiți la fiecare colț de stradă..."

Oricît de pitorească e această comparație pusă în gura lui Piculiță, cu un aer de frondă socială, ea nu stîrnește decît ilaritate. Regretăm că ideea piesei, tonică și frumoasă, despre necesitatea fiecărui om, indiferent de locul său de muncă, a apărut sub recuzita unei comedii ușoare, cu funcționari mărunți, mult prea asemănătoare cu cele scrise între anii 1930—1940.

Spectacolul a fost realizat într-o viziune de comic gratuit, de tradiție discutabilă, regia (Gh. Cheța) izbutind totuși să se ridice mult deasupra nivelului textului. Ritmul e susținut, atenuînd simțitor lungimile uneori obositoare ale piesei, iar unda de lirism, care învăluie începutul actului II, distilează atmosfera de un cotidian ușor vulgar din familia eroului. Inexplicabilă în concepția regizorală, care de altfel este de o sobrietate discretă, ne pare șarja violent grotescă din actul II, ilustrată și prin costumele neinspirate ale grupului de țațe reacționare. În interpretare — caracteristică spectacolelor teatrului din Baia Mare — se resimte de asemenea vădit indicația regizorală, dar prea puțin personalitatea artistică a interpreților.

În rolul lui Serafim Piculiță, Ion Uță a realizat un personaj vrednic de reținut pentru bogata sa viață sufletească — reliefînd în prim plan resemnarea, neputința eroului în fața presiunilor vieții.

Costel Iliescu a găsit soluția justă pentru a nu cădea în caricatură în rolul lui Baltazar Dem. Grigoriu, șef de birou, compunîndu-și cu naturalețe gesturile și ținuta.

În rolul eroinei pozitive, Ileana Popp patetizează, dramatizează, în loc să accentuieze caracterul simplu, comun, al rolului. La fel, Ion Săsăran, în rolul lui Dinuțu, fiul Mormolocului — se simte mereu stînjenit pe scenă, ar trebui să fie un fiu duios și de aceea poate vorbește cu noduri și cu lacrimi în ochi — e stîngaci și mult prea timid. În restul rolurilor, Vladimir Jurăscu (Tudorică Grigoriu), Liana Sandra Popescu (Tanți Ionescu), Nicolae Baltasiu (Moș Procopie), Tanța Lache (Margareta Tudorașcu) au realizat un grup care s-a completat reciproc și armonios în scenele din birou. În scenele din casa eroului, Vera Taco (Angela, soția lui Piculiță) n-a fost suficient de cicălitoare și de drastică, dînd rolului o aureolă de blîndețe pe care textul nu o presupune.

Cu o distribuție care nu realizează întotdeauna omogenitatea și cu un text care nu-și poate comunica cu autenticitate mesajul, spectacolul *Mormolocul* ni se pare a fi una din acele producții menite să asigure doar succesul imediat în fața unui public dispus să acorde din generozitate funciară, aplauze.

Mira IOSIF

Mai multă plastică decît idei

Teatrul Municipal București și Teatrul de Stat Galați: *Don Gil de Ciorap Verde* **de Tirso de Molina**

Așadar, cu autorul comediei *Don Gil de Ciorap Verde*, pe scenele noastre a mai apărut încă unul din marii dramaturgi spanioli. Ceea ce înseamnă că, în conștiința publicului spectator bucureștean, noțiunea de „teatru spaniol" urma să fie îmbogățită cu aspecte noi, cu alte modalități dramatice. Cu alte cuvinte, publicul urma — cu ocazia acestei comedii, ca și altă dată cu ocazia reprezentării *Doamnei nevăzute* — să capete convingerea că acest „teatru spaniol" nu este de loc reductibil la formula comediei lui Lope de Vega, la acea strălucită, cromatică, rapidă succesiune romanescă de incidente unde caracterele sînt abia schițate, adevărul psihologic este neglijat iar hazardul ține loc de logică a acțiunii. S-a întîmplat însă că, dintru-început *Doamna nevăzută* (La dama duende) nu era de loc o piesă reprezentativă pentru dramaturgia lui Calderon, astfel că această modalitate diferită a teatrului iberic n-a apărut atunci. Rămînea acum să ne convingem că nici Tirso de Molina nu este un simplu epigon al lui Lope.

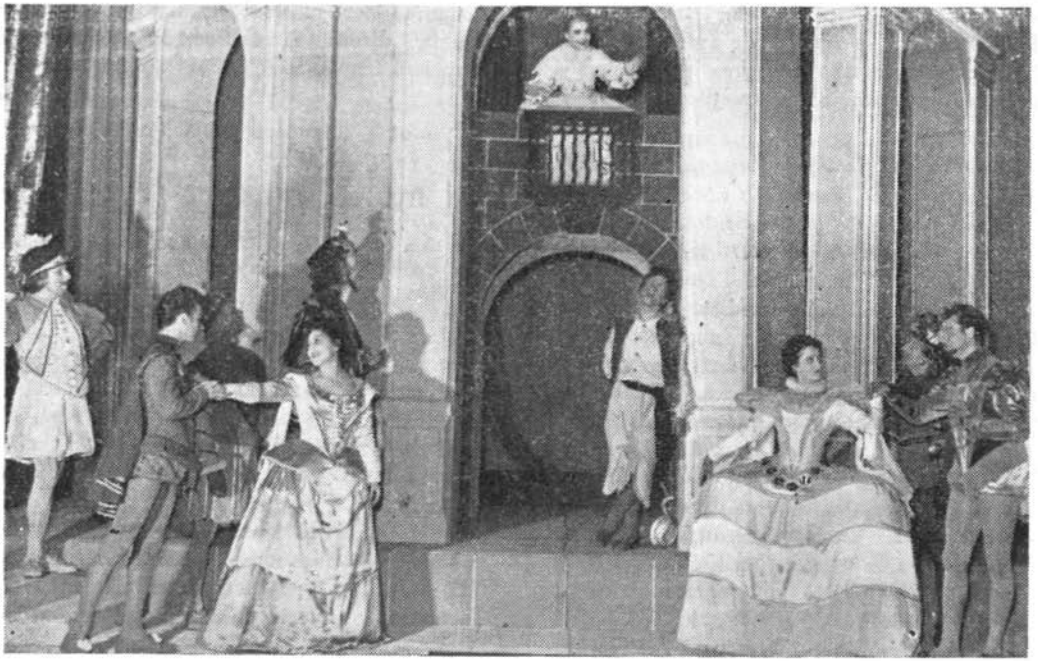
www.cimec.ro

Un discipol — da ; dar şi un rival. Căci în psihologie, în studiul caracterelor, creatorul tipului lui Don Juan Tenorio *(El burlador de Sevilla)* şi autorul unei drame *(La prudencia en la mujer)* considerată, cît priveşte tehnica, egală dramelor istorice shakespeareene — îşi depăşeşte maestrul. Mai ales personajele feminine sînt studiate cu o atenţie specială de Tirso. Adeseori, în teatrul său adevăraţii protagonişti sînt femeile. Iar aceste femei, dacă au mai puţină noblete şi poezie ca ale lui Lope — sînt în schimb mai complexe, mai reale : inventive, cochete, dar şi voluntare şi foarte pasionate. Este unul din primele lucruri pe care regia (la Bucureşti : Mihai Paxino, iar la Galaţi : Crin Teodorescu) trebuia să-l aibă în vedere cînd a distribuit asemenea roluri de temperamente puternic pasionale, de fină complexitate, de mult relief.

Faptul acesta este cu atît mai necesar în *Don Gil de Ciorap Verde*. De ce ? Pentru că această comedie, cea mai populară dintre piesele lui Tirso, duce împletitura intrigii (enredo) pînă la gradul cel mai înalt. Chiar cînd piesa este prezentată în condiţii perfecte, extrem de puţini spectatori pot înţelege la primul spectacol întreaga ţesătură a acestei inextricabile intrigi. Or, cînd nici interpreta Donei Juana (la Municipal Virginica Popescu) nu înţelege să dea rolului relieful dramatic pretins neapărat de text, confuzia din sală se agravează şi frumosul rol al protagonistei coboară pînă la nivelul unei comedii de situaţii. Tirso de Molina însă nu voia să rămînă aci, el viza ceea ce nu ambiţionase Lope de Vega : comedia de caracter (pe care o va realiza mai amplu Alarcón).

O comedie, deci, care exploatează la maximum tehnica qui-pro-quo-ului, o comedie de situaţii şi de moravuri, dar în acelaşi timp mai mult decît atîta. Căci situaţiile nu rezultă din simplul joc al hazardului (casualidad), ci sînt dirijate de o voinţă şi de o inteligenţă : ale eroinei. Şi tocmai aci este punctul de plecare al intenţiei autorului de a crea un caracter. Dona Juana nu rămîne la discreţia „întîmplării", refuză ideea unui „destin" ineluctabil şi acţionează astfel încît să înlăture jocul hazardului : iată o notă cu totul modernă, o notă foarte preţioasă, care trebuie neapărat valorificată. Virginica Popescu are multă graţie, spontaneitate, umorism : în piesa lui Tirso însă, eroina este definită în primul rînd prin pasionalitate, inventivitate şi voinţă. Acţiunea ei nu este por-

Scena finală



www.cimec.ro

nită dintr-o fantezie, dintr-un simplu capriciu, ci dintr-un motiv grav, resimțit ca atare și care se cere a fi intuit și de spectator : dorința de a-l reciștiga pe cel ce-i promisese să-i fie soț. Apoi, o altă notă prețioasă, dar care dispare în spectacolul de la Municipal : ea știe că există un mecanism al pasiunilor, că oamenii sînt conduși nu atît de întîmplare cît de pasiuni și caută să speculeze abil acest mecanism, pedalînd cînd pe viciul unuia, cînd pe o slăbiciune a altuia. Se cere deci interpretei un joc, în unele momente interiorizat (chiar dacă nu pînă la limita patosului), un joc nuanțat, de un relief accentuat : să se vadă clar că, travestindu-se, se preface. Cuvintele, jocul, gesturile, intonația vocii chiar, totul se cere să fie marcat de o vizibilă intenție a „jocului artistic". Cînd apare ca bărbat, travestirea trebuie să-i lase spectatorului impresia că i-a convins pe cei din jurul ei că este un bărbat. Cînd simulează un sentiment să se vadă mai limpede că simulează : situațiile contradictorii trebuie să fie percepute ca atare. Fără un contrast vizibil atît în travestire cît și între momentele prin care trece, rolul se aplatizează și spectatorul rămîne ușor nelămurit. Nu trebuie uitat că în teatrul spaniol Tirso de Molina este considerat un artist al contrastelor. Față de interpreta de la Municipal a Donei Juana, Dana Comnea (Galați) a urmărit în mult mai mare măsură să realizeze un rol de caracter ; dacă s-ar fi simțit mai categoric simularea despre care vorbeam mai sus, și mai ales o diferențiere mai marcată între cele două ipostaze în care se plasează personajul (aceea de Don Gil și aceea de Dona Clara, care cerea mai multă feminitate), reușita interpretării ar fi fost deplină.

Deficiența de distribuție, sensibilă în rolul Donei Juana, reapare mai puțin în cazul lui Don Pedro, deși Mircea Balaban, totdeauna excelent în roluri de intrigant, trebuie să apară aici tocmai într-un rol de tată cuminte și naiv. Remarcabil ca gestică și emfază cerută de personaj, Riccardo Colberti (Teatrul de Stat Galați) a fost mai în rol.

În rolul lui Don Juan, Puiu Hulubei (T. Municipal) nu are ceea ce îl caracterizează pe pretendentul Donei Ines — perfidia și brutalitatea gelosului, în schimb Barbu Olinescu (Galați), adoptînd masca și jocul lui Othello, apasă prea mult pe nota de brutalitate, ajungînd pînă la sumbru și făcînd ca personajul să devină mai antipatic decît se permite tipului de gelos dintr-o comedie. În Dona Clara, apariția Vasilicăi Tastaman a fost remarcabilă ; la fel Gina Patrichi (Galați), deși prețiozitatea acesteia din urmă în emisia vocală nu are nici o justificare psihologică în textul lui Tirso. Cît despre Don Martin, este clar că autorul i-a împrumutat ceva din caracterul lui Don Juan Tenorio (după cum, de altfel, îl prezintă de la început Dona Juana) ; Vasile Florescu (T. Municipal) ar putea exploata cu mult folos nota aceasta de amoralitate, după cum Sebastian Radovici (Galați) ar putea renunța la masca și la jocul de factură prea romantică, prea gravă.

O apariție de efect este Caramanchel, elementul el gracioso, nelipsit din comedia „de mantie și spadă", valetul avînd ceva din funcția sclavului plautian (fără să fie vorba de o filiație directă) și reprezentînd una din pozițiile democratice ale autorului. Element bufon prin definiție (el simple, el bobo), dar în același timp manifestînd — ca și confrații săi din acest gen de comedie — bunul simț nativ, țărănesc, nediferențiat, acest adevărat tip de picaro este și raisonneur-ul piesei ; și, în această calitate, Caramanchel este altceva decît un spectaculos valet din commedia dell'arte. Interpreții Benedict Dabija la București, iar la Galați — Radu Pălădescu, acesta din urmă de un real umor mai ales în a doua jumătate a piesei, trebuie să-și concentreze atenția mai mult asupra a ceea ce spun, decît asupra excesivului dinamism scenic. Cu mai multă atenție la cele rostite, cei doi interpreți n-ar fi pierdut cîteva efecte comice (ca, de pildă, lunga tiradă, încărcată cu un savuros sens satiric, cu care intră Caramanchel și cu care debutează de fapt „comedia" ; sau finalul tiradei parodiind homerica invocație a muzei).

În genere, multe efecte comice (din primele două acte) au rămas escamotate. Lipsa de comicitate, atît la teatrul din București cît și la cel din Galați, persistă aproximativ pînă la tabloul 5.

Ca stil, spectacolul Municipalului ar fi cîștigat (chiar și fără feericul zaimf brodat cu fluturași, care alunecă de două ori peste scene ce nu urmăresc efecte de feerie) dacă ar fi fost înlăturate unele mici inadver-

www.cimec.ro

tențe. De pildă — dansul din actul I sugerează o gavotă din Franța veacului al XVIII-lea ; sau, toți acei caballeros care își permit să rămînă tot timpul acoperiți în fața doamnelor (în Spania timpului, numai los grandes, granzii, aveau privilegiul de a rămîne acoperiți, în fața regelui); și, în definitiv, nici pronunția corectă a cuvintelor spaniole nu este chiar atît de indiferentă (de ce se pronunță : dona, Andrea, Valladolid, senor, senora, — ba, la un moment dat, pronunția devine italienizată : signor, signora).

Posibilitățile artistice superioare ale Municipalului, apreciate de toată lumea, nu permit să i se discute realizările cu o exigență scăzută. Dimpotrivă. Este de aceea oare exagerată pretenția de a fi operate unele retușări în spiritul textului, pornindu-se de la considerarea adevăratului Tirso de Molina — care este *altceva* decît Lope de Vega ?

În ambele cazuri regia a fost preocupată mai mult de plastică și mișcare decît de idei, în ambele cazuri a lipsit comicitatea. Problemele montării comediei spaniole la noi au rămas, pentru moment, deschise, concepția stilistică și ritmul fiind cele mai discutabile. În ceea ce privește spectacolele discutate, preferința noastră merge spre cel de la Galați, în orice caz mai viu, mai interesant, mai aproape de condițiile cerute de textul lui Tirso.

Ovidiu DRIMBA

Moravurile filistinilor

Teatrul Național Iași : *Moralitatea doamnei Dulska* **de G. Zapolska**

În afară de *Winterset* (Pogoară iarna), Teatrul Național din Iași a mai prezentat, în cadrul Concursului tinerilor actori, și spectacolul cu piesa *Moralitatea doamnei Dulska* de Gabriela Zapolska.

Autoarea dovedește în conturarea personajelor și a situațiilor acestei comedii de moravuri (a cărei acțiune este plasată cu cîțiva ani înaintea primului război mondial), un pătrunzător spirit de observație, care nu se pierde în amănunte, sau, mai bine zis, nu se rezumă la amănunte. Ea face, de-a lungul celor trei acte, un cuprinzător examen al moravurilor mic-burgheze. În adevăr, membrii familiei Dulski sînt urmăriți de autoarea poloneză cu interesul analistului de laborator care, după fiecare experiență, își notează rezultatele. Personajele sînt puse să ia atitudine în fața unor întîmplări care, inedite pentru fiecare ca individ, sînt, totuși, obișnuite categoriei sociale pe care o reprezintă.

Doamna Dulska, soțul, nepoata și copiii ei ilustrează, fiecare, cîte o treaptă diferită a filistinismului mic-burghez, a eticii fariseice, călăuzită numai de dorința parvenirii. În acest climat moral, unde totul pare să se petreacă după anumite reguli, fără întrebări și nelămuriri, fără probleme, tînărul Zbyszko, fiul cel mai mare al Dulskilor, trăiește drama intelectualului mic-burghez ajuns la conștiința precarității condiției sale sufletești, și care — sceptic și incapabil să ia o hotărîre — rămîne victima propriei sale nimicnicii.

Dezvăluirea legăturii lui Zbyszko cu servitoarea provoacă o furtună în sînul familiei, o furtună repede înăbușită, soluționată potrivit concepțiilor morale ale doamnei Dulska, după care totul reintră în „normal".

Cele arătate de autoare au fost, însă, suficiente pentru ca spectatorul să-și dea seama că aparenta stare „normală", că viața aceasta calmă, „moralitatea" apărată de doamna Dulska se sprijină pe picioare de lut.

Dar zugrăvirea moravurilor unei categorii sociale nu poate fi concludentă în afara conturării unor caractere tipice, reprezentative. Piesa Gabrielei Zapolska se reazemă deci, în ultimă analiză, pe înfățișarea cît mai pregnantă a unor *caractere*. Era normal atunci ca interpretarea să urmeze această cale tinzînd la reconstituirea atmosferei și la zugrăvirea, nuanțată cît mai firesc, a caracterelor. Pe drept cuvînt, regizorul Traian Ciurea, a îndrumat, în general, interpretarea pe linia unei compoziții veridice, căutînd totodată să creeze o anume atmosferă care se resimte apăsător — chiar atunci cînd spectatorii sînt îmboldiți să rîdă — ca un fundal pe care se proiectează perspectivele istorice ale mediului social reprezentat de familia Dulski. Este vorba de drama intelectualului Zbysz-

www.cimec.ro

Scenă din actul I

ko, a ţărancei Hanka, ori de nedumeririle naivei Melo, fiică mai mică a doamnei Dulska.

Reuşind să închege această atmosferă, regizorul a rezolvat în bună parte dificultăţile pe care le presupune înscenarea unei comedii amare, cum poate fi considerată piesa autoarei poloneze. Interpreţii, mai ales cei tineri, au izbutit să se transpună în atmosferă şi — totodată — s-o întreţină. E locul să menţionăm, în acest sens, compoziţia interesantă a lui Const. Săsăreanu, aceea a Virginiei Raiciu şi, mai mult ca linie, jocul interiorizat al Corneliei Jurașoc-Gheorghiu. Însă regizorul ar fi putut să accentueze atmosfera veridică a spectacolului, dacă şi-ar fi concentrat atenţia şi asupra unor sectoare deficitare ale interpretării : pronunţia şi intensitatea vorbirii unor actori, dozajul glasurilor şi al mişcării altora, sau dacă n-ar fi scăpat din vedere ritmul în descreştere al spectacolului către final, sau rezolvarea deficitară a rolului Hanka.

Datorită acestor neajunsuri, Const. Săsăreanu nu a fost la fel de convingător în toate actele. Deşi interpretarea sa depăşeşte linia mijlocie, trebuie să spunem că, în momentele de violenţă, intonaţiile sale devin crispate, precipitate, glasul i se strangulează, vocalele îşi pierd claritatea. Intervenţia mai hotărîtă a regizorului ar fi fost desigur folositoare pentru interpret. Tot aşa, caracterul Hankăi, care a fost conturat de Virginia Raiciu cu sensibilitate şi cu mult simţ al firescului în primele două acte, apare inconsecvent, lipsit de unitate, datorită finalului, unde, actoriceşte vorbind, s-ar fi cerut o altă rezolvare a momentului plecării din casa Dulski.

Gilda Marinescu s-a dovedit o interpretă bogată în mijloace, capabilă să compună cu strălucire un rol de caracter. Jocul său ar cîştiga însă în cursivitate dacă nu ar face abuz de mişcare şi de un debit precipitat.

Spectacolul se bucură însă şi de aportul unor actori cu experienţă, alături de care cei tineri se supraveghează, devenind mai exigenţi cu ei înşişi. Notăm prezenţa în distribuţie a eminentei artiste Ani Braeschi, care a jucat rolul dificil al doamnei Dulska. Interpreta a pus multă energie şi vervă demascatoare în conturarea personajului, deşi pe alocuri a îngroşat intenţiile, depăşind astfel acea ţinută sobră în compoziţia despre care am vorbit mai sus. Ceilalţi interpreţi care au contribuit la succesul

www.cimec.ro

spectacolului sînt : Remus Ionaşcu, în rolul aproape lipsit de text dar nu şi de semnificaţie al domnului Dulski, apoi Felicia Bondari şi Virginia Veber.

În ansamblu — un spectacol bine gîndit, remarcabil prin atmosferă şi ţinută, dar inegal ca interpretare şi ritm.

N. BARBU

O performanţă

Teatrul de Stat Brăila : *Paharul cu apă* de Scribe

Paharul cu apă al lui Scribe s-a răsturnat peste scena Teatrului C.C.S. din Capitală ca şi peste spectatori, şi mai ales peste ei, scuturîndu-i din toropeală şi înecîndu-i într-o stupoare rar încercată. Dar cronicarului dramatic nu-i este îngăduit să-şi piardă cumpătul nici chiar atunci cînd vizionează o piesă care, după cum ne informează în programul de sală polivalentul Gabriel Negri (regizor, decorator, costumier, codramaturg, istoric etc.), este o „...comedie ce se joacă mult deoarece procură o variată gamă creatoare interpretării şi produce în public un interes vădit faţă de înfrîngerea realităţilor legate de lanţul influenţelor" (!).

Spectacolul oferit de Teatrul din Brăila în turneul său bucureştean a fost, într-adevăr, o performanţă pe toate planurile, sub toate unghiurile ; o performanţă, un exemplu de felul cum nu trebuie să fie, cum nu trebuie să ajungă un teatru.

Cu vreo doi ani în urmă, admiram pe scena acestui teatru o realizare a întregului colectiv : piesa lui Gorki *Micii burghezi*. Reţineam atunci cu plăcută surprindere că teatrul acesta avea ţinută, măiestrie, bun gust, probitate. Amintirea acestui spectacol ne îndreptăţea să grăbim pasul spre teatrul din Lipscani, spre a înnoi plăcuta impresie ce-o aveam. Şi impresia a fost ce-i drept „înnoită", ba chiar înlocuită cu o alta, contrară celei dintîi. Am avut prilejul celui mai grăitor exemplu negativ. O trupă (spun trupă, fără ca această calificare să fie o simplă scăpare din condei) alcătuită, aş fi înclinat să spun, la voia întîmplării, din vreo două elemente promiţătoare şi mai mulţi diletanţi dornici să încerce senzaţia neobişnuită a apariţiei costumate dinaintea unui public.

Spectacolul însă nu a fost o simplă şi modestă manifestare diletantă, animată doar de acea bunăvoinţă şi pasiune care, ele, ar fi de natură să stîrnească printre spectatori suflul generozităţii şi al simpatiei şi să creeze ambianţa unor nesfîrşite circumstanţe atenuante. Reprezentaţia brăilenilor nu a fost de loc o astfel de manifestare. *Paharului cu apă* al lui Scribe i-au rînduit sorţii să apară într-o concepţie cu totul şi cu totul nouă, cu lux de zel explicativ, căci tîlcurile piesei trebuiau cu orice preţ „lămurite" prin cîteva lozinci care să-ţi meargă la inimă. S-a confecţionat aşadar un prolog care a fost rostit de un compars ce purta un costum de epocă (dintr-o epocă oarecare). Explicaţiile aduse nu puteau decît să sporească... combativitatea lui Scribe. Astfel, Scribe a devenit mai combativ decît s-ar fi putut imagina vreodată. Personajele lui s-au izbăvit din masca păcătosului veac în care au trăit, ba chiar s-au mutat cu cîteva leghe bune, pe plaiurile noastre. Şi dacă dintr-o prejudecată (de astă dată a lui Gabriel Negri) nu şi-ar fi păstrat costumele îmbrăcate în grabă într-un muzeu, nu ar fi lipsit prea mult ca, furaţi de atît de fermecătoarea rezonanţă autohtonă a ducesei de Marlborough, să ne reproşăm că n-am situat-o încă printre florile atît de plasticei mahalale a Veseliei.

Spiritul în care a fost jucată piesa este cu modestie indicat de regizor în cuvîntul cuprins în programul său : „Realizarea noastră a căutat să scoată în relief caracterul principal al comediei, folosind condiţiile istorice de stil ale figurilor specifice timpului. Pentru a imprima liniile esenţiale ale spectacolului, m-am servit de o expresie vie şi unitară, atît în interpretare cît şi în decor sau costume".

Insufleţiţi de acest crez, tovarăşii de la Brăila au pornit la treabă. Un tovarăş (Gabriel Negri) şi-a luat sarcina de răspundere de a peria puţin piesa şi de a o condimenta cu ceva combativitate, cît mai directă cu putinţă. Odată acest prag trecut, un alt tovarăş (G. Negri) a intrat într-un

www.cimec.ro

lung colocviu cu regizorul (G. Negri) spre a stabili cadrul piesei, scenografia și costumele. În această privință au fost probabil de mare folos sfaturile unui pasionat cercetător în ale istoriei, cu gustul reconstituirilor foarte dezvoltat — tovarășul Gabriel Negri.

Și astfel curtea Angliei, iscodită de un ochi necruțător, plasată într-un impunător interior de templu egiptean care se voia al palatului St. James din Londra (neîndoielnică prevestire a viitoarei expansiuni britanice în Egipt), și-a părăsit orice fel de rezerve, a dat de o parte toate paravanele și panourile — care doar din strategie scenografică mai mascau în cîte un moment al piesei coloanele de marmoră trandafirie din dreapta și din stînga tronului Angliei — și ni s-a dezvăluit într-un ridicol ale cărui merite se cade să le atribuim și scenografiei spectacolului. În acest cadru au fost introduși ca să-și spună rolurile cîțiva purtători de costume. (Costumația s-a făcut astfel încît să cuprindă o epocă cît mai largă : de la rochiile de modă spaniolă din veacul al XVII-lea pînă la uniforma napoleoniană a lui Masham.) Am văzut, de pildă, în rolul lui Abigail, construit de autor pentru o ingenuă caldă, pură, cand dă dar și inteligentă și pasionată, pe Victoria Dînu care, docilă în parte indicațiilor primite și adăugînd pesemne și o doză de inițiativă proprie, a evoluat din arlechin în arlechin cu un zîmbet nu prea de ingenuă, încremenit pe chip și dezvăluindu-ne întreaga ei biruință asupra personajului cu care nu s-a putut împăca.

L-am cunoscut și pe Constantin Pană în căpitanul Masham care, înghițindu-și probabil bastonul de mareșal, n-a mai găsit pînă la sfîrșitul piesei posibilitatea de a se apleca puțin asupra rolului. Clou-ul serii l-a constituit fără îndoială apariția lui D'Artagnan trimis de marchizul de Torcy să-l reprezinte în calitate de ambasador al Franței în piesa lui Scribe. Vasile Tomescu în acest rol a dispărut sub personalitatea costumului. Nu găsim cuvinte pentru a caracteriza apariția Angelei Macri-Iliescu în rolul ducesei de Marlborough. Nu stăruim, căci nu intră în limitele unei cronici dramatice să analizăm toate accidentele ce fac să se rătăcească pe o scenă persoane cărora le-ar sta mai bine în stal. Dar nu-i sîntem recunoscători pentru acea perseverență cu care și-a mutilat rolul. Bolingbroke și regina Anne au fost mai feriți de vicisitudini în respectivele interpretări ale lui Tudor Branea și Maia Belciu. Primului i-a lipsit însă prestanța personajului, complexitatea și suprafața lui și, din colegialitate poate, a înclinat oarecum spre formulele inventivei ducese. Maia Belciu s-a apropiat de rol cu timiditate, handicapată de o atmosferă în care întruchiparea veridică a acestui rol era, practic, cu neputință.

Mă voi opri aci cu constatările dobîndite la spectacolul cu *Paharul cu apă* dat în București de colectivul Teatrului de Stat din Brăila. Nu vreau să lungesc lista învățămintelor ce pot fi trase, dar îmi îngădui să întreb cu toată seriozitatea și sinceritatea : care să fie cauza ce a putut să împingă acest teatru atît de jos, într-un răstimp atît de scurt ? Și îi întreb pe toți membrii acestui colectiv dacă sînt satisfăcuți de realizarea lor. În cazul unui răspuns negativ, lucrurile nu sînt încă prea grave. Revirimentul este posibil atunci cînd există luciditate și voința regenerării.

Mircea ALEXANDRESCU

www.cimec.ro

însemnări

Cu aceeași monedă

Există un bun obicei, care are toate șansele să devină tradiție, și anume ca teatrele din provincie să facă apel la unii din regizorii de frunte din Capitală.

Firește, faptul acesta își are o logică proprie : regizorii teatrelor din Capitală posedă o vastă experiență, concretizată în numeroase și grăitoare realizări, și prezența lor în mijlocul colectivelor din provincie creează o adevărată emulație și poate asigura un apreciabil succes.

Dar nu numai colectivele sînt beneficiarele acestui obicei. Chiar și reputații regizori ai Capitalei. După un scurt popas în provincie — unde au prilejul să lucreze cu un material uman necunoscut, dar proaspăt și însuflețit — se înapoiază la matcă înviorați și contaminați de entuziasm. Ba, citeodată, găsesc la confrații din cuprinsul țării și unele interesante evadări din șablon, unele viziuni regizorale menite a-i pune pe gînduri.

Dacă există, așadar, acest bun obicei, care are toate șansele să devină tradiție, ne întrebăm de ce nu există și o inițiativă care — nepracticîndu-se — nu are nici o șansă de a deveni măcar obicei ? Despre ce inițiativă e vorba ?

Aceea de a răspunde cu aceeași monedă și de a invita pe unii din excelenții regizori din provincie să pună în scenă spectacole la teatrele din Capitală.

Nu vrem să dezvoltăm nici un fel de argument, întrucît avem certitudinea că utilitatea unei asemenea inițiative vorbește de la sine. Și dacă ar fi totuși necesară o pledoarie în favoarea aplicării neîntîrziate a acestei măsuri, ce poate pleda mai convingător decît amintirea succeselor obținute de unii regizori din provincie ?

Să ne gîndim ce-ar putea realiza, de pildă, Crin Teodorescu ori Radu Stanca pe scenele teatrelor din Capitală, cu amplele posibilități interpretative ale ansamblurilor bucureștene.

Problema a fost pusă. Urmează să se mediteze asupră-i și, eventual, să fie și rezolvată. Tovarăși directori, aveți cuvîntul !

Șt. T.

Mania ambulatorie

„Toamna se numără... cererile" îmi spunea odată, cuprins de desperare un activist al Direcției teatrelor.

Așa cum odinioară exista mania mutatului de Sf. Gheorghe, așa acum, de îndată ce soarele verii începe a păli, curg cererile de mutare de la un teatru la altul.

Actorul X cere să fie mutat de la Turda la Bîrlad, Y de la Sibiu la Bacău, Z de la Galați la Brăila.

Acum un an X cerea să fie mutat pentru apropiere de soție (se căsătorea), anul acesta cere să fie mutat pentru depărtare de soție (divorțează) ; anul trecut Y cerea să fie mutat la Orașul Stalin pentru că e debil pulmonar, anul acesta cere să fie mutat la Constanța pentru că are reumatism.

Cererea se multiplică în multe exemplare și apoi se trimit copiile... la minister, la sfaturile populare, la teatre. Pe undeva cererea se oprește și actorul.. se mută. Bineînțeles odată cu mutarea cere și o clasă de salarizare în plus. Se întîmplă astfel ca

www.cimec.ro

actori nemerituoşi să ocupe locuri fruntaşe în scheme datorită activităţii lor... ambulatorii.

„Oraşul şi stagiunea" e deviza lor, atunci cînd nu au şi recorduri personale (două oraşe pe stagiune).

Din fericire, cel mai adesea aceştia sînt nu actorii fruntaşi, nu personalităţi artistice marcante, ci mai mult „funcţionari artistici", care se lamentează de eternele „persecuţii" la care sînt supuşi, „bătrînii de viitor", adeseori piedică în munca unui teatru datorită activităţii lor „extrascenice" (bîrfe, calomnii, intrigi).

De aceea de multe ori directorul teatrului e de-a dreptul bucuros să acorde transferul solicitantului pentru a scăpa de el Ba, în acelaşi scop, este gata să-i acorde şi cele mai calde... recomandări.

Şi astfel se adună mormane de cereri, se pun referate, rezoluţii, în timp ce petiţionarii îşi pregătesc bagajele. Şi acest du-te vino, numai prielnic nu poate fi pentru dezvoltarea teatrelor...

L-am întrebat odată pe un asemenea petiţionar, cînd va avea de gînd să înceteze cu mutatul...

Mi-a răspuns simplu : cînd voi fi mutat la Bucureşti.

Texte... scumpe

Deosebite sînt satisfacţiile pe care le are cel care semnează textul, prezentarea, comperajul unui program de estradă, de muzică uşoară sau circ. In încăpătoarea incintă a circului, mii de spectatori vin săptămînal pentru a aplauda un gen de spectacol, de mulţi considerat ca „favorit".

Poate într-o stagiune întreagă, un text la un teatru de proză nu este auzit de atîţia spectatori cîţi se perindă, de pildă, pe băncile circului într-o săptămînă.

E lesne de înţeles că faptul e ispititor... din toate punctele de vedere. Ar fi deci firesc să asistăm la o avalanşă de texte spirituale şi spumoase, incisive şi satirice.

Şi... nimic din toate astea. Parcă s-ar urmări să se legalizeze vechea prejudecată, potrivit căreia un spectacol de circ era din oficiu asimilat cu unul cabotinesc.

Dacă sute de mii de spectatori ascultă versuri de acest fel :

„pleacă fata la Sovata
ca să-şi trateze *ficata*"

înseamnă că foarte puţine lucruri s-au schimbat faţă de vechile numere ale circului din trecut. Circul sovietic ne-a dat o adevărată lecţie de ce înseamnă „umor de arenă". Nimeni nu va pretinde acestui umor subtilităţi rafinate, paradoxe şi aforisme, ci doar suculenţa şi decenţa genului respectiv.

Oare n-avem autori care ar putea înnobila acest gen ? Cu zecile. Dar... am fost lămuriţi de către cineva din conducerea circului că «actorii chemaţi să joace la circ pun condiţia ca tot ei să fie şi autorii textelor. Asta pentru ca... să-şi completeze financiar „drepturile"». Vorba unuia dintre ei „ce nu face omul pentru o bucată de Chevrolet sau IFA..." Chiar şi texte.

Această lipsă de curaj de a refuza textele ieftine şi vulgare ale unor actori textieri nu este potrivită cu o „şcoală a curajului", cum i se mai zice circului. E politica unei minime rezistenţe dublată de desconsiderarea publicului.

Existenţa unor texte spirituale ar putea avantaja chiar şi actori-netextieri şi pe deasupra lipsiţi de „prestigiul" unor vehicule cu patru roţi. Cu texte spirituale s-ar putea porni la drum. Începutul e greu. Dar Circul de Stat trebuie să-l facă. Pentru că în cazul textelor pe care ni le-a prezentat pînă acum se schimbă „zicala": scump dar... nu face !

R. S.

Pe marginea unui volum pentru copii...

Uneori, copiii se bucură de „privilegii" după care ar tînji şi cei maturi. Mi-am spus aceasta văzînd condiţiile tehnico-grafice în care a apărut volumul *Cinci piese pentru teatru de păpuşi* [1].

E un volum util şi pentru micii lectori dar şi pentru specialişti sau echipele amatoare, căci textele sînt însoţite de comentarii tehnice şi regizorale competente, de indicaţii privind modalitatea de construcţie a păpuşilor. Copiii în cazul cînd nu vor deveni spectatorii pieselor publicate, se vor amuza în egală măsură devenind lectorii lor.

Cartea cuprinde cîteva piese originale, ca : *Bursucel învaţă carte*, piesă în versuri

[1] Editura Tineretului

www.cimec.ro

de Ştefan Horia şi Tudor Bogdan, *Şoricelul mofturos* de Ilie Stanciu, *Eu sau noi*, scenetă de Dimos Rendis, *Ghetuţe şi ursuleţi*, fabulă dramatică de Marcel Marcian, şi *Băiatul şi vintul* de Nadia Trandafilovna, tradusă din limba bulgară de Manea Enache.

Se pot spune multe lucruri pozitive despre calitatea pieselor de mai sus : acţiuni vioaie, umor, versuri sprinţare. Şi totuşi, nici una din ele nu „îndrăzneşte" să aducă în acţiune copii adevăraţi, preşcolari, şcolari, pionieri, problemele vieţii contemporane a copiilor noştri. Desigur că didactic, haina fabulei e un fel agreabil de a prezenta copiilor unele probleme, de a-i educa. Totuşi, puterea de convingere şi de educaţie o are în mai mare măsură omul, personajele contemporane ce capătă şi mai ample semnificaţii. În afară de aceasta, un lucru curios ! Nici una din piesele publicate în volum (în afară de *Băiatul şi vintul*, jucată în stagiunile trecute) nu e trecută în repertoriul Teatrului „Ţăndărică" sau al unui alt teatru din oraşele mari ale ţării noastre.

Convinşi fiind, după lectură, de valoarea acestor texte, rămînem supuşi mai departe întrebării !

Şi alte personaje

Poeţii obişnuiau a defini tinereţea şi printr-o varietate de stări sufleteşti, capricioase ca furtunile de primăvară. Sînt cunoscute aşadar mobilitatea psihică, gama bogată de stări sufleteşti, coardele multiple ale unei inimi tinere... Toate acestea se amplifică atunci cînd tînărul e pe deasupra şi artist. Un tînăr artist năzuieşte şi are putinţa să joace personaje diverse, variate, cu fizionomii situate la poli opuşi, „negativi" şi „pozitivi"... Am citit amintirile maeştrilor scenei noastre. La începutul carierei lor jucau personaje uimitor de diverse : „compoziţii", „juni primi", „intriganţi", „amorezi de operete", „tipuri" etc. etc. ...

Şi atunci... atunci, de unde această monocromie, spre care au început să fie îndreptaţi unii dintre tinerii noştri interpreţi? Verificarea prilejuită de concursul tinerilor actori ne întăreşte argumentaţia. Să dăm cuvîntul exemplelor concrete.

Raluca Zamfirescu se pare că s-a specializat (ea, sau au specializat-o regizorii) în travestiuri. Am fost amuzaţi văzind-o în băiatul din *Trestiile de aur*, am aplaudat-o în *Poemul pedagogic*, dar acum cînd am întîlnit-o în travestiul din *Steaguri pe turnuri*, ne-am spus că e prea mult. Oare, amintirea succesului de odinioară din *Luca Lacrimă* să limiteze într-atîta fantezia regizorilor care, pe deasupra, sînt şi ei tineri ?

Acelaşi lucru se întîmplă în ultima vreme cu Mariana Oprescu.

Florin Vasiliu s-a „specializat", sau a fost specializat în roluri de tineri plictisiţi, boemi rataţi şi uşor cinici, vorbind din vîrful buzelor. Matei Gheorghiu e mereu acelaşi tip de tînăr intelectual „cu frămîntări". Moscu Alcalay joacă indivizi nesuferiţi, libidinoşi, C. Codrescu e însă mereu erou pozitiv, cu pedale grave. Benedict Dabija e un „clasic" ţăran isteţ şi hîtru ; Puiu Hulubei, mereu un „interiorizat" *fils à papa* ; Gilda Marinescu de la Teatrul Naţional din Iaşi, o fată precoce, emancipată prematur. Lista noastră s-ar prelungi cu multe nume...

Uneori originea acestei curiozităţi stă în momentul primului succes. Odată reuşit un anume tip convenabil şi fizionomiei actorului respectiv, tînărul devine un tipar, peste care se trage uşor cu bidineaua, i se face o nivelare meşteşugărească pe care o va purta ani de-a rîndul.

Această şablonare ucide pe încetul fantezia, toceşte imaginaţia, leneveşte. Actorul se va folosi mereu şi de propriile lui ticuri sau defecte fizice, din care va stoarce elemente de „caracterizare" a personajelor. În locul unei tinereţi revărsate năvalnic pe scenă, vom fi martorii unei veşnice autoalintări şi autopastişări. Asta ucide ficţiunea artistică, emoţia. E foarte bine ca tinerii să joace şi eroi de propria lor vîrstă. Dar şcoala scenei nu se termină odată cu diploma eliberată de Institut. Conformismul anihilează aripile pe care tinerii şi le dichisesc în băncile şcolii. Şi în loc de aripi pe umeri, ei vor purta deasupra capului o umbrelă care să-i apere de soare, de vînt şi de focul criticii...

Al. P.

www.cimec.ro

Cîte ceva despre istoricul Şcolii superioare de teatru de la Leipzig*

Din modesta „secţie de spectacologie", creată încă în 1945, în cadrul Şcolii superioare de muzică de la Weimar, de către neobositul animator Vallentin, a luat fiinţă în 1947 Institutul german de teatru, adăpostit în clădirea castelului Belvedere. Titulatura institutului era întregită — aş spune : în subtitlu — de următoarele cuvinte care aveau semnificaţia unei indicaţii programatice : „pentru înnoirea metodică a teatrului german". Era, în rezumat, programul pe care şi-l fixaseră Maxim Vallentin şi colaboratorii lui în ce priveşte educarea noului „schimb" al scenei germane.

Sprijinindu-ne pe marea tradiţie realistă germană, reprezentată de Otto Brahm şi de creaţia din tinereţe a lui Max Reinhardt, şi valorificînd în spirit creator experienţa teatrului sovietic, am început să formăm elemente actoriceşti, doritoare şi capabile să aducă de pe scenă aportul lor la reumanizarea vieţii noastre sociale.

În 1949, i s-a adăugat Institutului de teatru „o secţie de teatrologie. S-a făcut acest lucru, deoarece s-a învederat că ştiinţa teatrului şi arta teatrului sînt atît de strîns legate între ele şi de solidare, încît formarea specialiştilor în ambele aceste domenii se cere făcută în cadrul unuia şi aceluiaşi institut.

De la bun început, am fost toţi de părere că programul de predare, materialul didactic, pe scurt, studiile studenţilor trebuiau toate determinate de obiectivele practicii. Primul pas, prima manifestare publică în acest sens a avut loc chiar în 1947, prin reprezentarea piesei *Miraculosul teatru de păpuşi* de Cervantes. De atunci încoace, studenţii noştri au dat nenumărate reprezentaţii în teatrele Republicii şi, mai cu seamă, în casele de cultură şi la marile întreprinderi. De altfel, activitatea studioului de pe lîngă institutul nostru stă la originea „Ansamblului tînăr" („Das junge Ensemble"), care a constituit ulterior, în 1952, nucleul teatrului „Maxim Gorki" din Berlin, fundat de Maxim Vallentin.

În 1953, Institutul s-a mutat la Leipzig şi, contopindu-se cu şcoala de actorie din acel oraş, a devenit Şcoala superioară de teatru. Leipzig este un oraş universitar ; această împrejurare a înlesnit desăvîrşirea calificării ştiinţifice a cadrelor noastre pedagogice. Astăzi avem mai bine de patruzeci de profesori şi conferenţiari, în afara cărora mai ţin cursuri şi unii membri ai corpului didactic aparţinînd altor facultăţi din cadrul universităţii Leipzig.

Părăsind Weimarul, am lăsat la Belvedere un studio amenajat de noi, cu fondurile pe care ni le puseseră la dispoziţie autorităţile locale. La Leipzig, Şcoala de teatru dispune, chiar în clădirea unde funcţionează, de cinci scene de studio nu prea mari, în schimb înzestrate cu tot utilajul necesar. Avem săli de coregrafie şi de scrimă şi în ultimii doi ani ne-am putut permite luxul de a instala un studio de imprimări sonore, înzestrat cu toate mijloacele tehnice moderne.

Roadele muncii noastre se văd. Un număr de 96 de absolvenţi ai secţiei de spectacologie (artă teatrală) lucrează astăzi ca

* Articol scris pentru revista „Teatrul".

www.cimec.ro

actori sau regizori în teatrele din țară, unii dintre ei chiar în cadrul colectivelor artistice ale unor teatre de seamă, ca Deutsches Theater din Berlin, Teatrul de Stat din Dresda etc. Secția de teatrologie (știință teatrală) a fost absolvită pînă în prezent de 68 de tineri care îndeplinesc diferite funcțiuni, nu numai în domeniul teatral propriu-zis, ci și al filmului, televiziunii, operei, operetei.

Firește, ne-ar fi de mare folos dacă am dispune și la Leipzig de un teatru-studio al nostru, al institutului, așa cum aveam la Weimar. În felul acesta, studenții noștri ar putea înfrunta cu regularitate judecata publicului. Pînă la obținerea acestui teatru, am stabilit, cu sprijinul forurilor culturale din oraș și din district, modalități de lucru care le îngăduie tinerilor viitori actori și regizori să desfășoare o activitate practică sistematică în cadrul instituțiilor teatrale din oraș.

Studiile celor două sectoare ale facultății noastre sînt, așa cum am mai spus, în foarte strînsă legătură. Socotim că nu trebuie să se piardă din vedere, așa cum am arătat, următorul fapt: secretarii literari și actorii, directorii de teatru și regizorii urmăresc, în fond, aceleași țeluri mari, muncesc, de fapt, pentru același scop — realizarea creației artistice pe scenă. Și dacă e necesar ca omul de știință să aducă aci și aportul unei bogate sensibilități artistice, nu e mai puțin adevărat că artistul propriu-zis trebuie să fie, la rîndul său, înarmat cu principii științifice trainice, care să-l călăuzească în munca lui. Este ceea ce ne străduim să obținem în cadrul Școlii superioare de teatru.

Otto LANG

Un actor romîn răspunde la o anchetă internațională

Revista sovietică „Teatr" a întreprins o largă anchetă în rîndurile oamenilor de teatru din cîteva țări, în legătură cu unele probleme privind actuala situație a teatrului contemporan. La întrebările formulate de redacția revistei „Teatr" au răspuns pînă acum Jean Vilar, dramaturgul egiptean Ali Ahmed Bakasir, Dina Gandi, actriță și regizoare indiană („Teatr" nr. 1/1957) și actorul Ion Finteșteanu („Teatr" nr. 3/57).

Cuprinderea în cadrul unui material de sinteză a răspunsurilor publicate ar fi fără îndoială instructivă pentru cunoașterea coordonatelor pe care se dezvoltă mișcarea teatrală contemporană și, de aceea, după încheierea anchetei, vom reveni mai amplu asupra pozițiilor adoptate de diverșii oameni de teatru. Pentru moment însă ne propunem numai să punctăm cîteva opinii expuse în materialul semnat de Ion Finteșteanu.

Răspunzînd la întrebarea: „Actuala situație a teatrului în țara dvs. și cele mai caracteristice tendințe ale dezvoltării sale", Ion Finteșteanu, după ce întreprinde o scurtă investigație în istoria teatrului romînesc și relevă tendințele sale realiste, manifestate de la primele începuturi și menținute vii, datorită unor animatori ca Millo, Caragiale, Davilla, Victor Ion Popa și alții, de-a lungul întregii sale istorii — precizează că abia „după eliberare, adevărata artă a triumfat și, datorită reîntoarcerii la tradițiile teatrului nostru, viața sa a început să pulseze din nou viu". Caracterizînd actuala etapă de dezvoltare a teatrului nostru, Ion Finteșteanu relevă: „Apropierea de problemele de bază ale vieții, apropierea de actualitate, iată ce a îmbogățit dramaturgia și scena romînească în primul rînd".

Dezvoltînd răspunsul la întrebarea „Cum trebuie să fie teatrul contemporan și care sînt lipsurile sale", Ion Finteșteanu subliniază, în primul rînd, importanța schimburilor de experiență între diversele culturi teatrale, cît și a manifestărilor teatrale internaționale care prilejuiesc o mai bună cunoaștere a valorilor și aspectelor teatrului contemporan.

În continuare, referindu-se la esența întrebării, Ion Finteșteanu arată că „...în dramaturgia contemporană, în repertoriul teatral se constată un anume impas ale cărui consecințe se fac simțite și în Apus și la noi. În timp ce în dramaturgia apuseană se vădește preferința pentru problemele de metafizică și deci o îndepărtare de viață, la noi, dramaturgia se leagă strîns de realitate, inspirîndu-se din problemele concrete ale vieții. Cu toate acestea, și într-un caz și în celălalt, se simte distinct efortul pentru a preveni în primul caz pericolul ruperii teatrului de realitate, iar în al doilea, cel al alunecării în naturalism". Și Ion Finteșteanu conchide „teatrul contemporan devine tot mai mult

www.cimec.ro

un teatru popular, astfel precum îl concepeau grecii, cum îl gîndea Shakespeare, cum îl vedeau Stanislavski, Gorki, Reinhardt, Brecht, Romain Rolland, Jean Vilar, Matei Millo, Victor Ion Popa — adică, un teatru pentru masele largi".

Cît privește întrebarea „Ce credeți despre realismul dramaturgiei contemporane?" Ion Fințeșteanu după ce arată că „drama realistă este caracteristică pentru teatrul contemporan", precizează printre altele: „Nu consider realismul drept o problemă legată de anumite coordonate politico-geografice. Realismul nu este o idee care poate prinde rădăcini numai între anumite meridiane. Să nu uităm că marile opere ale culturii omenești din toate timpurile au fost realiste".

Indicînd succint principalele caracteristici ale realismului contemporan în teatru, actorul romîn caracterizează astfel teatrul romînesc: „Cît privește teatrul romînesc, el este realist din primele zile ale existenței sale, deoarece el s-a dezvoltat avînd la bază tradițiile populare, iar actorii săi au crescut și s-au format în spiritul acestor tradiții".

Una din întrebările anchetei se referă la raporturile dintre tradiție și inovație în teatrul contemporan. În cadrul răspunsului formulat, Ion Fințeșteanu notează: „Fără îndoială, lupta ce se desfășoară înlăuntrul citadelei teatrale în vederea reîmprospătării metodelor învechite este salvatoare pentru dezvoltarea consecventă a tradițiilor teatrale. Cu o singură condiție însă — dacă reforma se sprijină pe aceste tradiții... Îndrăzneala „cu orice preț" poate duce în teatru doar la un imens haos, dacă ea nu se sprijină pe tradiție și nu-și are punctul de plecare în elementele de bază ale creației, adică textul autorului și actorul... Prin mijloace simple, artistul poate dobîndi o mare expresivitate artistică. Pe calea aceasta trebuie să pășească teatrul".

La ultima întrebare formulată în ancheta revistei „Teatr", „Cum înțelegeți aplicabilă libertatea creației în practica teatrului contemporan?", Ion Fințeșteanu și-a definit astfel poziția: „Problema creației artistice este indisolubil legată de problema libertății creației. Nu poate exista creație acolo unde aceasta întîlnește constrîngerea. Se înțelege însă că libertatea nu trebuie considerată drept anarhie, drept rupere de logică sau totală desprindere de problemele vieții... Libertatea de creație nu trebuie înțeleasă metafizic. Ea nu este un curcubeu care se ridică din neant și se pierde tot acolo. Creatorul unor valori artistice nu trăiește în afara timpului și spațiului: biologic și spiritual, prin întreaga sa viață, el este legat de mediul și conștiința socială care l-au format."

Problema „culorii" în teatrul sud-african

Da, problema „culorii" dar nu — cum, poate, ar înclina să creadă teatrofilul de bună credință de pe meleagurile noastre — problema ambianței coloristice, a scenografiei, a tonalității generale a spectacolelor. Ci a „culorii pielii" spectatorilor, admiși în incinta teatrelor la Capetown, Johannesburg și în alte orașe din Africa de sud. Este o problemă reală, gravă și, adăugăm noi, rușinoasă. În adevăr, aflăm dintr-o știre publicată în revista engleză „The Stage", că hotărîrea organizației sindicale a artiștilor scenei din Marea Britanie — Equity — de a interzice membrilor ei să joace în vreun teatru sud-african dacă nu li se garantează că spectacolele vor putea fi vizionate de toate categoriile populației, fără discriminare rasială, a avut parte de o primire oarecum rece. Mai precis, deși comentariile au fost favorabile, în practică numeroase personalități artistice din Africa de sud nu s-au sfiit să afirme ineficiența măsurii preconizate de Equity. Ineficiența și „impracticabilitatea ei economică", după cum se exprima mister Langford, onorabilul secretar al Asociației actorilor și regizorilor din Africa de sud. „Africanii nu pot plăti costul obișnuit al biletelor de intrare, pentru că salariile lor sînt mult prea mici. Iar antrepriza comercială teatrală nu este dispusă să lucreze în pierdere...", a spus domnia-sa. Mai mult: actrița Margaret Inglis a invocat și dificultăți de ordin... arhitectural care împiedică realizarea dezideratului formulat de Equity: „Construcția teatrelor ar trebui modificată, deoarece am avea nevoie de intrări *separate*, scări, căi de acces *separate*, foaiere, garderobe și bufete separate; unde mai pui că *din pricina prejudecăților am pierde, de bună seamă, publicul nostru alb*" (sublinierile ne aparțin).

www.cimec.ro

Cele două declarații din care am reprodus extrasele de mai sus ni se par concludente. Într-o țară unde — tot conform afirmației celor în drept — există un public spectator potențial de 10.000.000 oameni „de culoare", standardul de viață scăzut al populației indigene și mentalitatea retrogradă a „rasei superioare" anglo-saxone-olandeze concură în a ridica o barieră greu de trecut în calea africanilor care ar vrea să frecventeze teatrele. Așa stînd lucrurile, soluția constituirii unor grupări actoricești indigene e doar un paliativ ; credem că e mai activă și, în ultimă instanță, mai eficace poziția adoptată de Equity. Oricum, răul cel mare se trage, însă, de altundeva și ca să mergem la rădăcina lucrurilor, am fi nevoiți să intrăm într-un domeniu unde „culoarea" încetează de a mai fi o problemă de teatru.

T. S.

În cinstea marii sărbători

Pregătirile în vederea sărbătoririi festive a celei de a 40-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie dobîndesc pe măsură ce ne apropiem de data aniversării, o amploare din ce în ce mai mare în toate republicile socialiste sovietice. Alături de creatorii din toate domeniile artei, oamenii de teatru au elaborat un vast program de activitate, în care preocuparea pentru promovarea unor noi spectacole cu piese ale dramaturgiei contemporane se situează pe prim plan.

Astfel, în R.S.S. Armeană, Ministerul Culturii a organizat un concurs de piese axate pe problemele actualității, ale cărui rezultate definitive au fost anunțate în cursul lunii iulie. Toate piesele distinse de juriu au fost incluse în repertoriul teatrelor din R.S.S. Armeană, premiera lor urmînd să aibă loc în lunile octombrie și noiembrie.

Multe teatre din R.S.S. Cazahă au și prezentat în premieră spectacolele cu care intenționează să marcheze această măreață sărbătoare. E vorba în primul rînd de Teatrul cazah de dramă care a reprezentat piesa *Enlik Kibek* de M. Auezov. În prezent, același dramaturg lucrează la o nouă piesă intitulată *In zilele lui Octombrie*, ilustrînd episoade din Marea Revoluție Socialistă din Octombrie. Piesa va vedea luminile rampei la sfîrșitul lunii octombrie. În strînsă conlucrare cu teatrele din R.S.S. Cazahă lucrează în prezent cei mai de seamă dramaturgi cazahi pentru desăvîrșirea pieselor care vor figura pe afișul festiv. Astfel, G. Musrepov este pe cale de a termina piesa *Un vechi cuib*. Z. Saşkin lucrează la o piesă dedicată lui Tokaş Bokin, erou al războiului civil. Tînărul dramaturg D. Vagaițev desăvîrșește o piesă închinată tinereții lui M. V. Frunze.

Într-o fază avansată se află și pregătirile pe care le întreprind teatrele din R.S.S. Uzbekă în vederea istoricei sărbătoriri. Aproape toate teatrele vor prezenta cu acest prilej spectacole în premieră. Teatrul „Hamza" va monta piesa *Steaua călăuzitoare* de K. Iașen, reflectînd evenimentele petrecute la Tașkent în anii 1916-1917. Teatrul din Andijansk va prezenta piesa lui B. Rahmanov : *În ajunul primăverii*, în care sînt evocate crîmpeie ale revoluției de la 1905 la Tașkent și Samarkand. Aceloraşi evenimente le este dedicată și piesa *Stele strălucitoare* pe care dramaturgul I. Sultan este pe cale s-o termine. Cît privește teatrul din Fergana, el va înscena piesa *Steaguri deasupra Registanului* de Iusuf, în care sînt redate aspecte ale prăbușirii emiratului din Buhara și evocate episoade din activitatea revoluționară a lui M. V. Frunze.

Știri din...

U. R. S. S.

● Teatrul Academic de Dramă al R.S.S. Bașchire a prezentat în premieră piesa *Musa Djalil* a dramaturgului tătar N. Isanbet. Eroul piesei, Musa Djalil, a fost ucis, într-un lagăr în timpul războiului, pentru activitatea sa antifascistă, desfășurată în rîndurile prizonierilor.

● Cu prilejul Decadei artei și literaturii tătare desfășurate recent la Moscova, spectatorii din capitala Uniunii Sovietice au avut, pentru prima oară, prilejul să cunoască un teatru colhoznic. E vorba de teatrul din Menzelin, înființat în anul 1935, din inițiativa unui cerc artistic de amatori. Anual, teatrul din Menzelin oferă 420 de spectacole dintre care doar 35 în localitatea de reședință.

Cea mai mare parte a activității sale, teatrul o desfășoară pe scenele colhozurilor,

www.cimec.ro

sovhozurilor, ale cluburilor muncitorești din regiunile industriale unde arareori posesc formații profesioniste.

La Moscova, teatrul a reprezentat o nouă piesă din dramaturgia tatară contemporană, *Legi nescrise*, de I. Aminov și lucrarea clasică *Galia-banu* de M. Faizi, ambele avînd drept temă lupta pentru apărarea demnității umane.

Sălile pline pe care le-a cunoscut fiecare spectacol al ansamblului din Menzelin (reprezentațiile au avut loc în incinta Teatrului Comsomolului Leninist) au însemnat o binemeritată răsplată pentru munca plină de abnegație pe care o desfășoară acest modest dar harnic colectiv spre propășirea artei teatrale sovietice.

● Teatrul de Estradă din Moscova și-a inaugurat stagiunea de vară la 1 iunie, cînd în parcul „Ermitage" a prezentat spectacolul *Prietenie*, reunind artiști de estradă din cîteva țări de democrație populară. Tot în parcul „Ermitage", A. Raikin și Teatrul de Miniaturi din Leningrad au oferit în cursul lunii iulie cîteva spectacole cu cele mai reușite numere ale repertoriului lor. În perioada Festivalului Mondial al Tineretului pe scena de la „Ermitage" au evoluat cei mai de seamă actori sovietici ai acestui gen, într-un spectacol dedicat tineretului lumii.

Marea atracție a acestei stagiuni estivale a fost însă primul spectacol prezentat de teatrul condus de A. Șurov și N. Rîkunin. Spectacolul intitulat, *Mica supărare a marelui oraș* cuprinde o suită de tablouri înfățișînd aspecte caracteristice din viața Moscovei. Reprezentațiile au avut loc pe scena din parcul „Bauman".

● În cadrul primului festival — „Primăvara teatrală" — al teatrelor din Moscova, spectatorii din capitala Uniunii Sovietice au avut prilejul să vizioneze peste 15 spectacole, dintre care unele prezentate în premieră absolută. Amintim astfel spectacolele cu piesele *Țiganca Aza* de M. Stariţki (Teatrul Romen), *Cristalul P. S.* de M. Lvovski (Teatrul tînărului spectator), comedia satirică *Numai neplăceri* de V. Bahnov și I. Kostiukovski (Teatrul „K. S. Stanislavski") ș. a. Acordînd o deosebită atenție spectatorilor festivalului, presa sovietică a fost unanimă în a recunoaște că ultima premieră a M.H.A.T.-ului (*Maria Stuart* de Schiller), prezentată și ea cu acest prilej, a fost un important eveniment în viața artistică a teatrului care de-a lungul întregii sale activități nu s-a adresat niciodată dramaturgiei schilleriene. Iată, de pildă, ce scrie pe marginea acestui spectacol A. Grebnev, cronicarul dramatic al ziarului „Sovetskaia Kultura": *„Maria Stuart* pe scena M.H.A.T.-ului... Faptul în sine este extraordinar. Dacă Schiller n-a figurat pe afișul acestui teatru de-a lungul întregii sale istorii, lucrul se explică prin cauze bine determinate... Și iată că după șase decenii, fără a-i mai avea la îndemînă pe Stanislavski și Nemirovici-Dancenko, pe Kacialov și Leonidov, Hmelev și Dobronravov... M.H.A.T.-ul purcede fără teamă la rezolvarea unei sarcini de care în mod conștient s-au ferit creatorii săi..." După ce analizează amplu spectacolul, A. Grebnev subliniază: „E bine că întîlnirea cu Schiller a avut loc... Deși n-a fost ferită de unele deficiențe, ea trebuie să-i dea teatrului o înnoită încredere în largile posibilități pe care le oferă metoda sa artistică".

● Cu prilejul celui de al VI-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților, în Parcul de cultură și odihnă „A. M. Gorki" din Moscova, a fost inaugurat un nou teatru de vară cu o capacitate de 12.000 locuri. Teatrul dispune de o imensă scenă, largă de 35 m, înaltă de 19 m și adîncă de 28 m, pe care pot evolua ansambluri artistice de 1500 de oameni. În cazul reprezentațiilor teatrale propriu-zise, scena poate fi micșorată prin acțiunea unui mecanism, pînă la 24 m lărgime și 12 m înălțime.

Danemarca

● Între 1 mai și 15 septembrie se desfășoară la Copenhaga tradiționalul festival de artă teatrală de la Parcul Tivoli.

Într-un imens teatru în aer liber — situat în centrul capitalei daneze — prevăzut cu o scenă acoperită, evoluează timp de patru luni majoritatea formațiilor teatrale și coregrafice ce activează în Danemarca.

Repertoriul festivalului este format mai ales din vodeviluri, pantomine și reprezentanții coregrafice. Spectacolele reprezentate sînt concepute în spiritul și tradițiile commediei dell'arte, actorii folosind costumele și măștile caracteristice genului. Cît privește spectacolele coregrafice, acestea pun accentul cu deosebire pe acțiunea dramatică

www.cimec.ro

— firește transpusă scenic prin modalitățile pantomimei — și, mai puțin, pe mișcările de dans propriu-zise.

În afara festivalului de la Parcul Tivoli, în tot cursul verii, manifestări similare au avut loc la Elsinore și Hillröd.

R. P. Polonă

● Majoritatea teatrelor din R.P. Polonă vor deschide anul acesta stagiunea cu noi piese contemporane ca: *Poveste despre Cartagina* și *Marele popor al țării noastre și al vremurilor noastre* de Kazimierz Korelli, *Celula* de J. Lutowski (autorul piesei *O gardă grea*, care a înregistrat în cursul trecutei stagiuni un deosebit succes) și *Fetele lui Don Juan* de J. Andrzewski.

Dintre spectacolele prezentate în trecuta stagiune vor fi reluate: dramatizarea după *Război și pace* și *Arsenic și dantele vechi* (ambele la Teatrul Comun din Varșovia), *Nunta* de S. Wyspianski (Teatrul de Stat din Rzeszew), precum și *Doamnele și husarii* de A. Fredro (Teatrul Armatei).

Grecia

● Viața teatrală din Grecia se află concentrată în trei orașe importante ale țării și anume: Atena, Salonic și Pireu. În ce privește celelalte centre populate, ele sînt lipsite de o mișcare teatrală proprie, prilejul de a asista la un spectacol de teatru fiind condiționat de itinerariul pe care îl stabilesc teatrele centrale cu prilejul turneelor pe care le efectuează. În cadrul unei reuniuni a actorilor greci, s-a cerut organelor guvernamentale să pună capăt acestei situații prin acordarea de subvenții în vederea înființării cîtorva teatre permanente și în alte orașe. Pînă la rezolvarea acestei cereri, s-a hotărît înjghebarea cîtorva formații teatrale de turneu, care vor activa în exclusivitate în orașele lipsite de teatre permanente.

● Presa de specialitate din Grecia a fost unanimă în a recunoaște că dintre spectacolele prezentate în cadrul trecutei stagiuni, două au întrunit sufragiul general al popularității și anume *Aventurile bravului soldat Șvejk* și *Jurnalul Annei Frank*.

Aventurile bravului soldat Șvejk a fost reprezentată pe scena teatrului Papanoanu din Atena, cunoscut mai ales pentru predilecția sa față de genul revuistic și al farsei muzicale. Tocmai de aceea înscrierea dramatizării după romanul lui Hașek în repertoriul teatrului a fost privită cu multă neîncredere. Spectacolul realizat de regizorul P. Kațelisu și, mai ales, interpretarea lui M. Fotopalos în rolul soldatului Șvejk au demonstrat, însă, posibilitățile teatrului și în deosebi ale interpretului principal, de a aborda cu succes un repertoriu de calitate.

Cel de al doilea spectacol, *Jurnalul Annei Frank*, prezentat de teatrul Musuri, a realizat în cadrul trecutei stagiuni cifra record de 100 de reprezentații.

R. Cehoslovacă

● Teatrul din Pardubice va sărbători anul acesta 50 de ani de activitate. Cu prilejul acestei sărbătoriri, teatrul se va vedea dăruit cu o nouă sală, construită după cele mai moderne prevederi ale tehnicii.

● Cu puțină vreme înainte de închiderea stagiunii, Teatrul Mahlen din Brno a prezentat premiera cehoslovacă a piesei lui Bertolt Brecht, *Galileo Galilei*.

● De curînd, în vitrinele librăriilor cehoslovace a apărut volumul II din „Istoria teatrului ceh" de Jan Vondracek.

Franța

Înainte de a se instala pentru cîteva luni în sala Teatrului „Sarah Bernhardt", formația Jean-Louis Barrault-Madeleine Renaud, care în cursul trecutei stagiuni a fost nevoită, dat fiind lipsa unei săli de teatru, să întreprindă cîteva lungi turnee în străinătate, a căpătat azil la studiourile de televiziune franceze. În felul acesta, prin intermediul ecranelor de televiziune cei doi actori francezi au reușit să reia contactul cu publicul francez. Spectacolul prezentat a fost *Ciinele grădinarului*, o adaptare de Georges Neveux după cunoscuta comedie a lui Lope de Vega.

● În cursul viitoarei stagiuni, Parisul va dobîndi o nouă scenă. Inițiatorul și animatorul formației ce va activa pe noua scenă este André Cellier, care în cursul stagiunilor 1947/48, 1954/55 și 1955/56 a condus un mic teatru situat pe bulevardul Montparnasse.

Noul teatru va dispune de o sală cu 100 de locuri, repertoriul lui axîndu-se în special pe cele mai cunoscute lucrări ale dra-

www.cimec.ro

maturgiei franceze şi clasice universale. Pentru moment, deşi André Cellier nu şi-a definitivat încă repertoriul, alegerea sa s-a oprit la cîţiva autori clasici străini printre care : Strindberg, Cehov şi Ibsen.

● Tradiţionalul festival teatral de vară de la Avignon s-a desfăşurat anul acesta între 15—26 iulie. Teatrul Naţional Popular a reprezentat cu acest prilej *Henric IV* de Pirandelllo, *Moarte în catedrală* de T. S. Eliot şi *Nunta lui Figaro.*

● Teatrul Naţional Popular a înscris un nou succes în palmaresul său cu *Mercadet (Le Faiseur)* de Balzac. Reuşita spectacolului se datorează în mare măsură subtilei concepţii regizorale a lui Jean Vilar. Conştient de faptul că „dramele" familiei Mercadet, adică ale unor burghezi de la mijlocul secolului trecut care îşi duc cu vorba creditorii, caută ginere bogat, jonglează cu ruina şi speculează, la modul mărunt — credulitatea semenilor, nu mai sînt în măsură să impresioneze spectatorul din zilele noastre, el a pedalat pe ridicolul oamenilor şi faptelor prezentate pe scenă. Drama a cedat locul farsei şi Jean Vilar (care în Mercadet pare să fi găsit unul din cele mai bune roluri din cariera sa), Lucienne Lemarchand, Monique Chaumette, Roger Coggio, J. P. Darras, G. Wilson şi Ph. Noiret au amuzat copios publicul, prilejuindu-i reîntîlnirea cu un Balzac veşnic proaspăt şi actual.

R. P. Bulgaria

● Revista bulgară „Teatr" publică în numărul său pe luna aprilie un interesant articol semnat de Nevena Danilova, intitulat „Cîteva probleme privind dramatizările". După ce subliniază că autorul unei dramatizări trebuie să cunoască detaliat „nu numai opera pe care o dramatizează, ci întreaga creaţie a scriitorului respectiv, spiritul şi atmosfera în care e concepută, ca şi concepţiile estetice ale scriitorului", Nevena Danilova încearcă să sintetizeze cîteva reguli fundamentale ale dramatizării, legate în special de compoziţie, formă literară, conflict cît şi de succesiunea logică în expunerea faptelor conţinute în lucrarea literară respectivă, dar pe care, după cum precizează autoarea, dramatizarea „nu e ţinută să le includă în totalitatea lor".

Deşi conceput ca un material teoretic, articolul Nevenei Danilova nu se menţine cu stricteţe pe planul generalizărilor abstracte ; autoarea foloseşte în sprijinul argumentării teoretice o seamă de exemple concrete, prilejuite de spectacolele *Anna Karenina,* prezentat de M.H.A.T., *Război şi pace* realizat de E. Piscator, *Crimă şi pedeapsă* şi altele.

Irlanda

● Anew McMaster, actor şi regizor specializat în transpunerea scenică a operei shakespeareene, a întreprins în vara asta un lung turneu prin oraşele şi satele Irlandei, cu piese ale dramaturgului elizabetan. „Publicul irlandez vine la teatru să vadă Shakespeare, pentru că îl iubeşte. Spre deosebire de spectatorii englezi, care preferă comediile lui, irlandezii vădesc predilecţie pentru tragedii. Mulţi bat cale de 15—20 km din satul lor şi pînă în centrul cel mai apropiat ca să asiste la reprezentaţiile noastre". McMaster a înfruntat pentru întîia oară riscurile unui astfel de turneu în urmă cu 30 de ani şi „de atunci pînă azi, sentimentele irlandezilor faţă de Shakespeare nu s-au schimbat" — spune el.

R. P. F. Iugoslavia

● Festivalul teatral de la Novi Sad, desfăşurat în cursul acestei veri, s-a bucurat de participarea a zece teatre care au reprezentat 12 spectacole, toate cu piese ale dramaturgiei iugoslave. Astfel, Teatrul de Dramă din Belgrad a prezentat *Gloria* de R. Marinkovici. *La sfîrşitul drumului* de M. Maltkovici şi *Moştenitorul* de Dzosici. Teatrul Comedia din Belgrad a repurtat un deosebit succes cu piesa *Locuinţă comună* de D. Dobriceanin. Un aport substanţial la reuşita festivalului l-au adus şi teatrele din Zagreb (care a prezentat *Pipa* de M. Bojici şi *Stăpîn pe trupul său* de S. Kolar), cel din Liubliana (cu spectacolul *Cizmarul* de I. Potrici) ca şi teatrul macedonian din Skoplje.

Festivalul de la Novi Sad a fost precedat de o consfătuire privind problemele actuale ale dezvoltării mişcării teatrale iugoslave. Cu acest prilej, au fost prezentate patru referate avînd următoarele teme : „Piesele contemporane şi teatrale iugoslave", „Teatrul iugoslav şi expresia scenică contemporană", „Despre sistemul

www.cimec.ro

artistic al teatrelor iugoslave" şi „Teatrul şi publicul".

Pe toată durata festivalului a fost organizată o expoziţie a dramaturgiei contemporane iugoslave, oglindită în spectacole.

● Teatrul pionieresc din Rijeka sărbătoreşte anul acesta zece ani de activitate. Rodnica activitate desfăşurată de acest teatru de-a lungul anilor, l-a situat printre cele mai bune formaţii de acest gen din R. P. F. Iugoslavia.

În cursul acestei stagiuni, spre exemplu, teatrul a prezentat 57 de piese, dintre care 11 în premieră. Repertoriul acestei stagiuni a cuprins printre altele, o dramatizare după *Winetu de* Karl May, o dramatizare după *Prinţ şi cerşetor,* semnată de Miloş Markovici, *Albă ca zăpada şi cei şapte pitici, Haiducii* de B. Nuşici şi altele.

Pe lîngă spectacolele prezentate la Rijeka, teatrul întreprinde numeroase turnee prin întreaga ţară.

● Teatrul Sloven de Dramă din Liubliana a înscris în repertoriu piesa *Ziariştii* de Al. Mirodan.

Canada

● In cadrul arhitectonic ideal al lui Trinity College — care datează din sec. XVI, epoca tudoriană a Angliei — Universitatea din Toronto adăposteşte al IX-lea Festival anual shakespearean în aer liber. Compania Earle Grey asumă şi în acest an răspunderea realizării artistice a acestei manifestări de mare răsunet în viaţa culturală a ţării.

Festivalul, a cărui durată a fost de cinci săptămîni, s-a deschis cu *Furtuna.* A urmat *Imblînzirea scorpiei* şi *Hamlet,* pe care compania Earle Grey l-a reprezentat cu succes şi în anii trecuţi, tot cu prilejul festivalului.

Turcia

● Teatrul Mic din Ankara reprezintă piesa *Potopul* a tînărului dramaturg Turgul Ezacman. Deşi piesa foloseşte motivul legendarului potop şi pune în acţiune o serie de personaje biblice ca Noe, Sem, Ham şi altele, autorul dezbate o problemă contemporană şi anume : soarta omenirii după un război atomic.

● Piesa *Sultanul Selim al III-lea,* scrisă în 1910 de către Esada Arseven şi Salih Gioza, se înscrie drept una din cele mai iubite lucrări ale repertoriului clasic turc. Aproape în fiecare stagiune ea figurează pe afişul teatral din Istanbul sau Ankara

În istoria poporului turc, de numele sultanului Selim al III-lea se leagă o serie de reforme menite să uşureze viaţa poporului. Ridicînd împotriva sa nobilimea fanatică şi reacţionară, Selim al III-lea a fost omorît în chinuri în cetatea Topkop (1908).

Piesa lui Esada Arseven şi Salih Gioza relatează cîteva episoade din viaţa acestui reformator al moravurilor societăţii turce de la începutul secolului nostru.

Italia

● Anul acesta, Piccolo Teatro din Milano împlineşte zece ani de activitate. Înfiinţată în 1947, din iniţiativa lui Paolo Grassi şi Giorgio Strehler, formaţia Piccolo Teatro a înscris de atunci, în palmaresul său artistic, 73 de premiere dintre care 35 cu piese ale dramaturgiei italiene şi 38 cu piese străine.

Piccolo Teatro a oferit pînă în prezent 2186 spectacole la Milano, 443 în diverse oraşe italiene şi 202 reprezentaţii în 15 ţări străine. Actualmente, Piccolo Teatro joacă cu două ansambluri permanente : unul la Milano, iar cel de al doilea, în turneu cu *Slugă la doi stăpîni* de Carlo Goldoni. De altfel, în curînd, teatrul va întreprinde cu această piesă un lung turneu cu care prilej va poposi la Tripoli. Tunis, în Olanda şi Germania.

● Primele două festivaluri de teatru din Italia meridională au luat de curînd sfîrşit, după ce, timp de aproape o săptămînă, au reţinut atenţia şi interesul oamenilor de teatru din întreaga Italie. Festivalurile care s-au desfăşurat în oraşele Lecce şi Cosenza s-au bucurat de participarea unor teatre ca Piccolo Teatro din Milano care a reprezentat *Slugă la doi stăpîni* de Carlo Goldoni, Teatro stabile din Torino, Teatro stabile din Genova şi Teatro stabile din Regio Emilia, care a înregistrat un deosebit succes cu *Şase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello. În timpul festivalului au avut loc numeroase întîlniri între spectatori şi actorii formaţiilor participante, precum şi o serie de conferinţe ca cele ţinute de Cezare Giulio Viola

www.cimec.ro

la Lecci și Giuseppe Lanza la Cosenza despre opera lui Pirandello.

● Posturile italiene de radio au inițiat un nou ciclu de emisiuni, rezervat marilor companii teatrale dialectale. Sub conducerea generală a lui Gigi Michelotti, se vor succeda următoarele emisiuni : *Piemontezii* (prezentare de G. Michelotti), *Milanezii* (prezentare de Eligio Possenti), *Veneții* (două programe al căror text va fi, respectiv, de Gino Damerini și Alberto Bertolini), *Napolitanii* (text de Frederico Petticione), *Toscanii* (prezentare de Giulio Bucciolini), *Sicilienii* (text de Giacomo Gaglione), *Romanii* (text de Cesare Meano) și *Genovezii* (de Enrico Bassano). Acest nou program radiofonic este o dovadă a popularității de care se bucură marile companii teatrale care joacă în dialect și a importanței ce li se atribuie în viața teatrală a Italiei.

Anglia

● Cu prilejul celui de al III-lea festival teatral din York, care s-a desfășurat la sfîrșitul lunii iunie, a fost organizată o expoziție Bertolt Brecht, prima de acest fel în Anglia. În cadrul expoziției au fost prezentate fotografii, reproduceri, manuscrise, machete privind viața și activitatea lui Brecht. Trebuie menționat că în cadrul acestui festival a fost reprezentată piesa *Cercul de cretă caucazian*, în versiunea engleză semnată de Eric Bentley.

● Ilustrativă pentru situația deosebit de grea pe care o cunoaște astăzi mișcarea teatrală engleză, ni se pare inițiativa luată de curînd de către municipalitatea din Chesterfield, de a trece teatrul local sub tutela financiară a Clubului de Jazz din același oraș. In felul acesta, Civic Theatre din Chesterfield nu va mai primi pe viitor nici o subvenție din partea municipalității, ajutorarea lui căzînd în sarcina exclusivă a Clubului. Se pare, că consiliul de conducere al Clubului de Jazz vădește, spre deosebire de municipalitatea orașului, un sincer interes pentru viitorul artei teatrale engleze și, în special, pentru soarta lui Civic Theatre. Această preocupare se vădește din faptul că recent consiliul a hotărît ca jumătate din încasările făcute cu prilejul concertelor să fie alocate teatrului.

● De curînd a avut loc, pe scena lui Ulster Arts Theatre din Belfast, premiera irlandeză a piesei lui Arthur Miller, *Vedere de pe pod.*

● Tînărul dramaturg John Osborne — a cărui primă piesă, intitulată *Privește în urmă cu mînie*, a stîrnit un viu interes în Anglia — s-a înfățișat de curînd publicului londonez cu o altă lucrare : *Artistul* (titlul original : *„The Entertainer)"*. Ca și *Casa inimilor sfărîmate* — scrie revista engleză „The Stage" — aceasta este o piesă despre Anglia, o Anglie care trăiește procesul propriei ei destrămări. Personajele... sînt în același timp indivizi și simboluri. Pe scena lui Royal Court Theatre, sub egida Companiei Teatrale Engleze, un mănunchi de actori înzestrați, în frunte cu Laurence Olivier și în regia lui Tony Richardson, au realizat un spectacol de o ținută artistică deosebită. În ce-l privește pe Olivier, se pare că Archie Rice — personajul principal al piesei — i-a prilejuit cea mai bună creație într-un rol modern, din cariera sa.

Olanda

● Incontestabil că spectacolul *Gedanste Portretten* (Tablouri dansate) se înscrie ca o interesantă tentativă de ilustrare a istoriei dansului. Autorii acestui spectacol, care astăzi se joacă cu succes pe cîteva scene olandeze, au încercat să puncteze cele mai importante momente din istoria dansului, începînd cu anul 1850, perioada romantismului, și pînă în zilele noastre. Dacă primele tablouri ale spectacolului se mărginesc să evoce, cu o notă de cald lirism, cîteva din dansurile sec. XIX, ultimele în schimb, acelea care oglindesc situația actuală a dansului, biciuesc swingul și alte dansuri moderne care nu mai păstrează nimic din gingășia și suavitatea precursoarelor lor.

Austria

● Festivalul teatral de vară, organizat anul acesta de Burgtheater din Viena, a dobîndit caracterul unui adevărat festival internațional de artă teatrală, datorită participării cîtorva formații străine. Astfel, pe lîngă spectacolele prezentate de ansamblul Burgtheaterului, spectatorii vienezi au avut prilejul să vadă *Titus Andronicus* cu Laurence Olivier în rolul titular, *Maior Barbara* de Shaw, reprezentat de Schiller-

www.cimec.ro

theater din Berlin, *Burghezul gentilom* în interpretarea ansamblului Comediei Franceze, *Cei şapte fraţi* de Al. Kivi şi *Ifigenia din Aulida* de Euripide, prezentate de Teatrul Naţional din Helsinki, precum şi o serie de spectacole ale Teatrului din Hamburg, condus de Gustav Gründgens.

● „Oraşul teatrelor în agonie", astfel califică un articol publicat în ziarul vest-german „Deutsche Volkszeitung" capitala Austriei. Şi într-adevăr, Viena îşi pierde treptat teatrele, mistuite de grava epidemie a crizei financiare.

Burgtheater, Teatrul Insel, Orfeu, pe lîngă alte zeci de teatre, şi-au închis porţile. Opereta vieneză, care a făcut faima capitalei austriace, se vede astăzi redusă la o singură sală, aceea a lui Raymund-theater.

Este edificator pentru acest proces de dezagregare a unei mişcări teatrale cu vechi tradiţii, faptul că fostul Burgtheater găzduieşte un magazin universal, în timp ce cunoscutul Theater an der Wien, preluat de o întreprindere comercială, a devenit un mare garaj.

Pe de altă parte, puţinele formaţii care-şi continuă activitatea prezintă spectacole de un nivel artistic scăzut, a căror viabilitate este, din această cauză, foarte redusă. Impasul teatrului austriac — astfel precum au arătat-o în repetate rînduri, diverşi oameni de teatru din Austria — nu-şi va putea găsi rezolvarea decît într-un sprijin substanţial, eficace şi operativ din partea cercurilor oficiale.

Suedia

● După îndelungi străduinţe, Brita von Horn, cunoscut om de teatru din Suedia, a reuşit să deschidă la Stockholm un nou teatru, intitulat Kammerteatern (Teatrul de Cameră). Noua sală, dispunînd de 212 locuri şi de o scenă construită după cele mai noi cerinţe ale tehnicii, este menită după cum a declarat directoarea ei, să stimuleze creaţia dramaturgilor autohtoni. Prima premieră a noului teatru a fost *Bayonne* de Brita von Horn. Cronicile publicate pe marginea spectacolului au fost unanime în a aprecia negativ piesa, considerînd-o o pastişă desuetă. Totuşi, ziarele îşi exprimă speranţa că în ciuda acestui început puţin promiţător, noul teatru va adăposti în viitor spectacole de calitate.

● Dramaturgia clasică rusă s-a bucurat dintotdeauna de interesul spectatorilor suedezi. Îndeosebi, piesele lui Cehov cunosc o largă popularitate, ele prilejuind actorilor valoroase creaţii. Actualmente, patru piese ale dramaturgiei clasice ruse sînt incluse în repertoriul a trei din cele mai importante teatre din Suedia. Astfel. *Unchiul Vania* se reprezintă pe scena Teatrului de Dramă din Stockholm, *Livada cu vişini* este jucată de către Teatrul din Norrköping, în timp ce Teatrul din Malmö prezintă alternativ *Revizorul* de Gogol şi *Fata fără zestre* de Ostrovski

Australia

● După succesul repurtat cu *Summer of the seventeenth doll (Vara celei de a 17-a păpuşi)*, de scriitorul australian Ray Lawler, Teatrul Elizabetan din Sidney s-a adresat dramaturgiei clasice, reprezentînd *Femeia îndărătnică* şi *Noaptea regilor*, de Shakespeare, şi *Rivalii*, de Sheridan.

Rolurile principale feminine din cele trei spectacole au fost interpretate de actriţa Katherine Hepburn, aflată în turneu în Australia.

Japonia

● Prezentată de Teatrul Haiy-za, lucrarea *Seară în doi* de Yuyi Koyama este de fapt un pretext dramatic ce-i oferă dramaturgului posibilitatea să prezinte cîteva aspecte din viaţa Japoniei postbelice. Locuinţa unui amiral — împins la sinucidere din cauza înfrîngerii Japoniei în timpul ultimului război mondial — este închiriată de către patru familii. Oameni cu profesiuni şi concepţii de viaţă deosebite, locatarii casei au de înfruntat pe planuri diverse, o seamă de greutăţi generate de realităţile Japoniei postbelice. În luptă cu viaţa, unii se prăbuşesc striviţi de greutatea apăsătoare a condiţiilor de trai. Astfel, e cazul unuia dintre locatari, un tînăr muzician, care se sinucide fiindcă arta sa nu găseşte nici un răsunet într-o societate lipsită de înţelegere pentru creaţia artistică. Alţii îşi continuă existenţa ternă, animaţi de speranţa într-un viitor mai luminos.

Accentele profund realiste ale piesei explică succesul pe care-l cunoaşte de cîteva luni pe scena teatrului Haiy-za.

www.cimec.ro

cărți-reviste

Patrusprezece decenii...

O sută patruzeci de stagiuni — chiar dacă primele dintre acestea nu aveau poate intenția de a se numi atît de pretențios — este un minunat prilej de a privi în urmă și, din popasul evocărilor, să tragi sevă bogată pentru viitor.

Iașii au avut de curînd acest prilej sărbătoresc și cu toții, legați de un trecut triumfal, cărturari sau muncitori, tineri ori bătrîni, cetățenii vechii capitale a culturii moldovene, s-au adunat spre a cinsti o neobosită și rodnică activitate, aceea a Teatrului Național.

O trecere în revistă a activității scenei ieșene este însă în același timp o privire asupra întregii vieți culturale, în care teatrul moldovean, strîns legat de intelectualitate, a fost și continuă să fie un nucleu de spiritualitate. Cu cîtă căldură vibrează de pildă rîndurile [1] trimise de către rectorul Universității, profesorul I. Creangă, care arată tocmai legătura permanentă ce a existat și există între Teatrul Național și Universitatea ieșeană.

„Teatrul Național din Iași — spune profesorul Creangă — a fost o dublă școală : o școală pentru actori, unde s-au format și au activat mulți dintre cei mai talentați artiști ai patriei, și o școală pentru public, pentru popor, căruia i-a format simț și gust pentru frumos, l-a educat în spirit critic și chiar, citeodată, în spirit revoluționar."

Și cît de emoționante sînt apoi cuvintele de sinceră dragoste pentru acest lăcaș de cultură și spiritualitate, cuprinse în mesajele academicianului Radu Cernătescu, ale lui I. M. Sadoveanu și ale atîtor și atîtor alți cărturari ai țării care privesc teatrul Iașilor ca pe un pilon al vieții culturale, ca pe unul din cei mai vechi și de nădejde piloni ai spiritualității noastre, ale cărui tradiții și impulsuri au fost temelia și sorgintea atîtor manifestări artistice.

Recent s-a săvîrșit un act reparator, un act de recunoștință față de cel care a contribuit în cea mai mare măsură la constituirea scenei și dramaturgiei românești : Vasile Alecsandri. Teatrul ieșean a primit numele poetului și dramaturgului de o atît de fecundă inspirație. Albumul comemorativ este, de aceea, dominat de studiul semnat de N. I. Popa : „Vasile Alecsandri și teatrul". Lucrarea aduce o prețioasă sinteză a activității și creației dramaturgului și scoate în evidență condițiile în care bardul de la Mircești a început să lucreze pe tărîm dramaturgic, precum și ideile care i-au însuflețit activitatea.

Trei probleme erau absolut imperioase la vremea aceea și Alecsandri le-a numit : *o limbă literară corectă, jocul actorilor*, care se cerea natural, și *educația publicului*.

N. I. Popa analizează în studiul său evoluția operei dramatice a lui Vasile Alecsandri, arătînd că prin ea „a contribuit din plin la formarea unui repertoriu dramatic național original, care înfățișa de pe poziții progresiste, principalele rele din societatea vremii. A folosit în alcătuirea acestei largi fresce sociale unele modele franceze, cadrul lor, unele procedee comice și trăsăturile comune personajelor franceze și celor de la noi. Dar el își depășește

[1] Album comemorativ al Teatrului Național „V. Alecsandri", Iași 1957.

www.cimec.ro

modelele prin ascuțimea observației făcute pe viu, privind chipuri, moravuri, limbaj caracteristic, aspecte specifice românești".

„Kogălniceanu — arată mai departe autorul articolului — saluta în piesa *Iorgu de la Sadagura* cea dintîi piesă românească."

Pentru Vasile Alecsandri, problema socială a fost primordială și principală sursă de inspirație, iar preferința lui, ca gen, a mers spre satiră, care — arată N. I. Popa — „lovea deopotrivă abuzurile lumii feudale și panica ei în fața mișcărilor surde pornite de tineri". Figurile sociale evocate de Alecsandri, mai ales în populare le lui cîntece comice, precum și în piese, sînt — după cum remarcă pe bună dreptate autorul articolului — cele care l-au preocupat în chip deosebit pe dramaturgul ieșean, căci ele tipizează societatea vremii. „Constituite după metoda balzaciană a fiziologilor — spune N. I. Popa — folosite de Alecsandri și în schițele lui de moravuri, aceste tipuri asigură comediilor un aspect unitar ca și în *Comedia Umană*".

Se cuvine a asocia tot aci cuvîntul adus cu cîteva pagini mai departe de către un fost director al Teatrului Național ieșean, poetul Mihai Codreanu: „Văzînd actuala dezvoltare a teatrului, mă gîndesc la cantonetele lui Alecsandri; ele îmi par asemeni rîuleților din Pădurea Neagră care, purcedînd înainte, umflă Dunărea și fluviul se revarsă în mare. Așa au trecut aceste cantonete, simple cîntece și monoloage comice, prefăcute în marele fluviu dramatic al satirelor sociale, al comediilor și dramelor de mai tîrziu (...) Încleștată în vremi, opera lui Alecsandri a dăruit literaturii noastre și mai cu seamă teatrului românesc podoabe care au făcut mîndria patriei în trecut, s-au statornicit în prezent și vor dura în viitor, atît prin valoarea cît și prin trainicul lor îndemn de a purta înainte făclia aprinsă de el".

Deosebit de util și de metodic expus este și studiul lui Sandu Teleajen: „Însemnări pentru o istorie a Teatrului Național Iași". O sută patruzeci și cinci de ani de activitate (1800—1945) este o perioadă care în istoria acestui lăcaș de cultură înmănunchează însăși evoluția unei țări și, poate, de aceea, studiul lui Teleajen, pe lîngă valoarea documentară neîndoielnică, cuprinde parcă o întreagă frescă vie de făuritori de cultură.

Scena ieșeană a fost o tribună de la înălțimea căreia s-au lansat idei nobile, înnoitoare, dar a fost în același timp și catedră, de pe care s-a dălțuit noua limbă literară românească în care aveau să se exprime idei și simțăminte nobile. „Începuturile teatrului moldovenesc în limba națională" este studiul în care Liviu Leonte, aplecîndu-se cu grijă și sîrg asupra acestei probleme, caută să scoată de sub colbul vremii fapte rămase pînă acum în umbră, precum și să pună în lumină zelul neobosit al unor luptători pentru un teatru în limba românească.

Liviu Leonte arată în studiul său, pe larg, toată lupta ce s-a dus împotriva opoziției reacționare și rîvna depusă pentru a vedea triumfînd limba națională pe scena teatrului ieșean.

Sînt pagini în acest album comemorativ, care aduc informația judicioasă, cu sîrg culeasă, a cercetătorului, sau cîte un fragment emoționant, cum este cel al lui Eminescu, apărut în „Curierul de Iași" la 5 decembrie 1876, în care marele nostru poet se apleca cu înțelegere și cunoaștere asupra unei probleme de literatură comparată, legată de teatru: comedia franțuzească și comedia rusească.

O amintire veselă și tristă în același timp, din boema silită a cîte unui actor, azi la vîrsta amintirilor duioase, dă familiaritate și căldură acestei publicații care, deși de circumstanță și oficialitate, degajă o căldură și o intimitate care fac să te simți aproape, să guști din aerul îmbietor în care trăiesc slujitorii scenei ieșene.

Este păcat însă că toată această căldură cu care sînt îmbrățișate problemele legate de comemorare nu se răspîndește îndeajuns și asupra ultimei părți a albumului, cuprinzînd realizările de după 23 August 1944. Autorii acestei părți le-au considerat poate prea cunoscute, ilustrîndu-le la propriu (cu un număr de fotografii din spectacole) și cu textul explicativ necesar. O analiză mai amplă decît cea existentă ne-ar fi prilejuit cunoașterea condițiilor de lucru, a problemelor și, poate, a căutărilor înnoitoare ale acestui teatru, căci din toată evocarea din album acestea se desprind a fi fost dintotdeauna preocupări constante ale scenei ieșene.

M. A

www.cimec.ro

Puncte de reper în dramaturgia lui Shaw*

Scrie Shaw într-un loc : *Trebuie... să-mi avertizez cititorii că atacurile mele îi țintesc pe ei, nu personajele mele scenice* (prefața la *Piesele neplăcute*). Și cu alt prilej : *Un autor dramatic care, trăind într-o lume ca aceasta, e nevoit să-și caute în cărți ideile și inspirația trebuie să fie și orb și surd.* Dacă, atunci cînd sînt aplicate unor personalități scriitoricești complexe și fecunde, caracterizările prea riguroase își vădesc uneori neputința de a îmbrățișa — sau mai exact, de a cîntări judicios — fațetele diverse ale obiectului lor, nu e mai puțin adevărat că există unele dominante care, menținîndu-se pe întreg parcursul creației acelor scriitori, ne dau oarecum cheia pentru cunoașterea și înțelegerea lor. Asemenea dominante ni se par a fi cele două afirmații shawiene, care rezumă fără echivoc concepția autorului despre arta preconizată și practicată de el. Un dialog cu contemporaneitatea — fie că este purtat „à rebours", prin prisma unor momente din istoria trecută a omenirii, fie că ia forma unor anticipări, unor proiectări ale prezentului în viitor, — mai mult : o permanentă *interpelare a contemporanilor*, mereu reluată, împrospătată, agrementată cu noi și noi argumente, iată ce este, într-o măsură esențială, dramaturgia lui Shaw. Am văzut că el folosește cuvîntul „atacuri"; într-adevăr, departe de el intenția de a gîdila umorul plin de autocomplezență al unei societăți ce se socoate bine așezată (pretenție absurdă, pe care Shaw se va strădui o viață întreagă să o spulbere). Nu ! La Shaw, paradoxul — instrumentul lui preferat — zîmbetul, rîsul nu sînt îngăduitoare, edulcorate ; acerb, caustic, agresiv, el îi silește pe contemporanii lui din lumea capitalistă — în primul rînd, pe compatrioții lui, produsele erei victoriene — să-și privească în față viciile, ale lor și ale societății lor, și să vadă că nu sînt pete răzlețe pe o imagine armonioasă, ci fac parte dintr-un întreg sistem : Shaw „nu s-a mărginit să inventarieze critic instituțiile..." (pe care le atacă și le demască — *n.n.*) „Piesă după piesă, Shaw va căuta mecanismele mai îndepărtate ale acestui sistem" (S. Iosifescu, în Studiul introductiv).

Dar în această acțiune constantă de iconoclast, dramaturgul nu a fost totdeauna și în totul călăuzit de o concepție științifică unitară înaintată ; mai precis, lectura lui Marx, căreia i s-a adăugat (ce-i drept, abia la bătrînețe) și cunoașterea *de visu* a experienței sovietice, a constituit în cazul lui, „doar o posibilitate, o influență, printre atîtea altele" (S. Iosifescu, studiul cit). Firește, dacă lucrurile ar fi stat altfel, opera lui ar fi fost scutită de o seamă de contradicții, de discrepanța între luciditatea etică ce dictează, spre pildă, mărturisirea unui personaj shawian („Sîntem fără noimă. Sîntem inutili, periculoși și ar trebui să fim nimiciți"), și mistica vitalistă în care se îneacă multe din avertizările și proorocirile scriitorului.

Așa cum este — și pe deasupra foarte vastă — ea face foarte dificilă alegerea numai cîtorva piese care, apărînd într-un volum cu titlul : *Shaw — Teatru*, să poarte răspunderea de a fi reprezentative. Înțeleasă ca oferind puncte de reper în noianul unei creații fecunde, selecția asupra căreia s-a oprit E.S.P.L.A. ni se pare potrivită. De la *Profesiunea doamnei Warren* la *Căruța cu mere*, trecînd prin *Ucenicul Diavolului*, *Maiorul Barbara* și *Pygmalion*, cititorul poate urmări maturizarea și rafinarea meșteșugului dramatic al lui Shaw, constatînd totodată și trecerea de la agresivitatea directă, poate pe alocuri simplistă, a demascării în *Profesiunea doamnei Warren*, la lărgirea implicațiilor, la angrenarea unor mai diverse și — dacă ne putem exprima astfel — mai subtile racile sociale în *Pygmalion* și mai ales, *Maiorul Barbara*. Cît despre *Ucenicul Diavolului*, „melodrama" (așa o intitulează Shaw) lipsită de romantism, în pofida folosirii mărturisite a unor „trucuri" dramatice răsuflate, și *Căruța cu mere* („extravaganță politică"), ele sînt prototipuri de folosire a anacronismului și a „evocării anticipative" pentru a răspunde la stringențele problematicii contemporane imediate.

Mai puțin echilibrat ni s-a părut studiul introductiv intitulat *Shaw, iconoclastul*, de S. Iosifescu. Deși îndeplinind cu prisosință calitățile literare ce se cer unei scrieri de acest gen, deși documentat, variat, cu o notă polemică binevenită, ni s-a părut că suferă de un păcat inițial : conceput ca o prezentare nu numai a creației shawiene în esența ei, ci și a unor opere anume,

* Shaw — *Teatru*, E.S.P.L.A., 1957

www.cimec.ro

ignorează aproape cu desăvîrșire sub acest al doilea aspect, tocmai lucrările cuprinse în volum (cu excepția *Profesiunii doamnei Warren* și, întrucîtva *Maiorul Barbara*) ; pe de altă parte, ca studiu al întregii opere shawiene nu dispune de spațiul necesar. Așa, aflăm unele încheieri abrupte, unele fațete teșite care diminuează calitatea unei scrieri bune.

Traducerea pieselor este foarte bună, îngrijită, lucrată îndeobște cu vădita preocupare de a păstra cît mai mult caracteristicile limbajului shawian.

În sfîrșit : pe cînd *primul* volum din teatrul complet al lui Shaw, publicat — cum s-ar fi cerut, de altfel, și de astă dată — cu prefețe, pentru a fi în spiritul dramaturgului care a scris : „Aș da o jumătate de duzină din piesele lui Shakespeare pentru una din prefețele pe care ar fi trebuit să le scrie. Las rafinamentele izolării celor care sînt mai întîi domni, și abia în al doilea rînd truditori ai condeiului. Mie dați-mi căruța și trompeta".

T. STAICU

www.cimec.ro

calendar

N. N. Basarabeanu a servit Teatrul Național din București pînă în ajunul morții sale, la început ca actor și copietor de roluri, apoi ca bibliotecar al teatrului.

Născut la Craiova, la 4 noiembrie 1851, N. N. Basarabeanu a urmat în orașul său natal școala primară și cîteva clase gimnaziale.

În stagiunea teatrală 1876—1877, îl găsim pe N. N. Basarabeanu pe scena teatrului craiovean, care se afla atunci sub conducerea Mariei Theodorini, pentru ca în septembrie 1877 să-l vedem elev în Societatea dramatică din București, dar și, simultan, student la Conservatorul de muzică și artă dramatică.

Din stagiunea 1877—1878, N. N. Basarabeanu figurează în cadrele Naționalului în calitate de copietor de roluri, precum și, alături de C. I. Nottara și Paul Gusty, în corpul de coriști ai teatrului, interpretînd mici roluri de „intriganți" și „călăi".

Abia tîrziu, în 1897—1898, N. N. Basarabeanu este numit oficial „bibliotecar" al Teatrului Național, funcție ce-o profesa încă de la începutul intrării sale în teatrul bucureștean.

Luptînd din greu cu viața, N. N. Basarabeanu a adunat zi de zi tomuri de cărți, sute de piese în manuscris, care rătăceau prin colțurile prăfuite ale vreunui pod, unele din ele de mare importanță documentară ; astfel a pus bazele bibliotecii Teatrului Național din București, fără însă ca munca lui anonimă de sobol să-i fi fost prețuită vreodată după cuviință.

La bătrînețe, după 50 de ani de viață în slujba Teatrului Național, N. N. Basarabeanu locuia în una din cămărușele de lîngă podul scenei, sărac și singur. S-a sfîrșit din viață în ziua de 13 septembrie 1927.

Mihail Pascaly a fost una din cele mai proeminente figuri ale teatrului romînesc din secolul al XIX-lea, după Costache Caragially și Matei Millo.

Născut în București, după unii biografi la 1829 (după alții, la 1830 sau 1831), Mihail Pascaly frecventează doar șase clase „umanioare" la „Sf. Sava", dă lecții particulare și apoi intră ca elev în trupa „diletanților romîni", care juca pe scena teatrului „Momollo", sub conducerea lui Costache Caragially și a coasociatului său, Costache Mihăileanu ; debutează în 1848, în comedia cu tendințe politice, a lui Ion Dimitrescu : *O mie de franci mită* sau *O păhărnicie de trei zile*.

În anii care urmează, Pascaly joacă pe diverse scene, fie alături de Costache Caragially, fie alături de Fanny Tardini, fie în ansamblul lui Matei Millo, pentru ca, în cele din urmă, să plece la Paris, unde își desăvîrșește studiile la școala celebrului artist Bouffé.

www.cimec.ro

În 1860, reîntors în țară, își alcătuiește o trupă proprie („Micul Batel") și reprezintă o serie de piese, cele mai multe traduse sau adaptate, în sala teatrului „Bossel" (peste drum de Teatrul Național).

Pascaly se orientează către un repertoriu eroic-romantic (Dumas, Hugo, Schiller) sau melodramatic (d'Ennery), dar nu precupețește nici un prilej pentru a încuraja și tînăra dramaturgie originală. Astfel, Pascaly este primul interpret al lui Răzvan din drama lui Hașdeu: *Răzvan și Vidra*. Deopotrivă, nu s-a dat în lături de a juca și comedie, atunci cînd aceasta satisface exigențele sale artistice. Prelucrarea *Revizorului* de Gogol este în această privință o dovadă.

Activitatea sa teatrală se desfășoară pe rînd în sala „Bossel" și în sala Teatrului cel Mare (Național), precum și — în 1868 și 1871 — în turneu prin Transilvania, cînd în trupa sa avea ca sufler și actor pe Eminescu.

Creator al unei adevărate școli interpretative de factură romantică (printre elevii săi se numără și Nottara), animator neostenit al unui teatru de înaltă ținută civică și artistică, Mihail Pascaly a lăsat în viața teatrului românesc o moștenire care, pentru esența ei etică mai ales, merită a fi și azi fructificată.

Răpus de o boală de piept, a încetat din viață la 28 septembrie 1882.

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

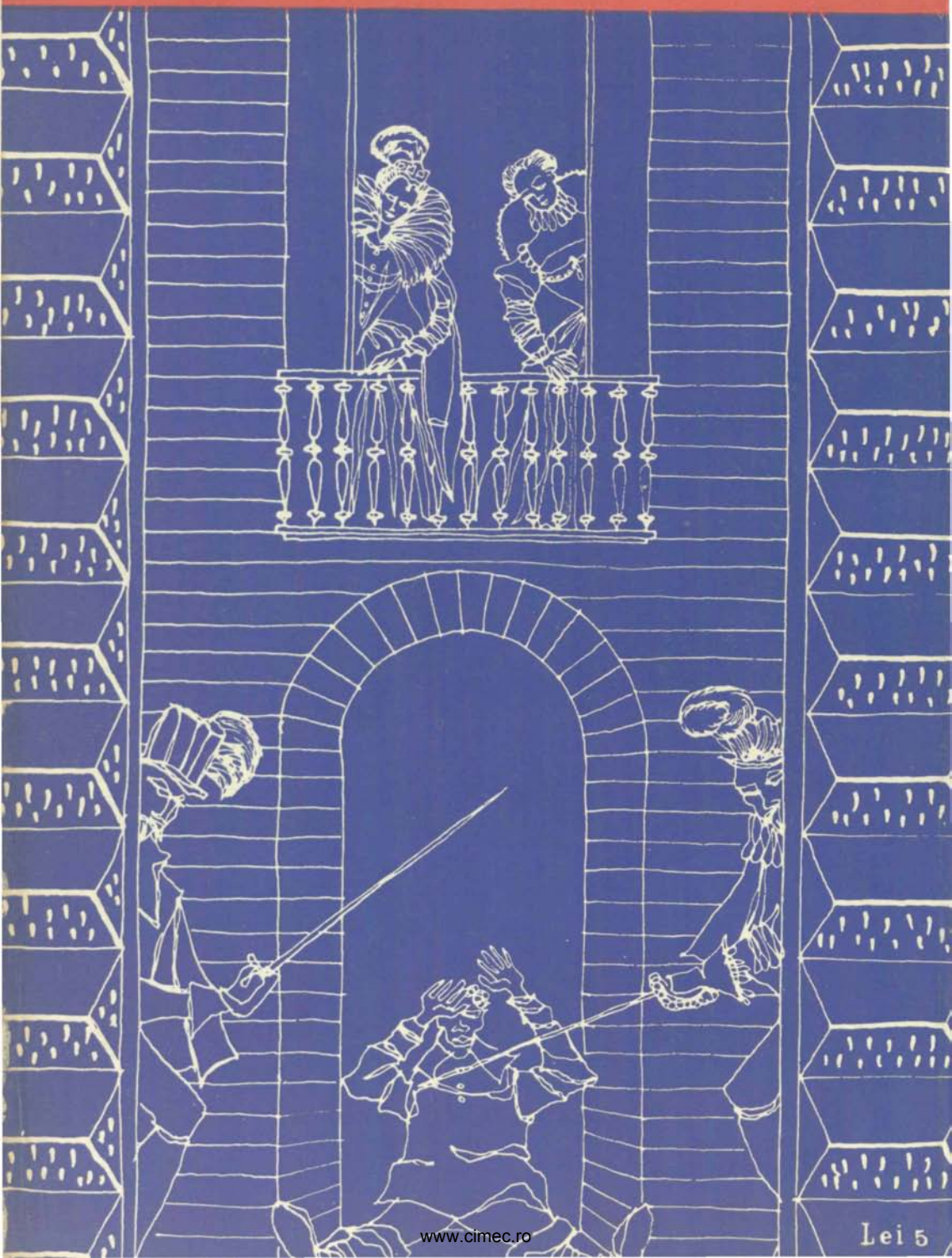
www.cimec.ro

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. Const. Mille nr. 5 — 7 — 9 — București
Tel. 4.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

www.cimec.ro



www.cimec.ro

Lei 5